LUKÁCS GYÖRGY:
VILÁGIRODALOM II

LUKÁCS GYÖRGY

VÁLOGATOTT MŰVEI II.

SZERKESZTETTE ÉS VÁLOGATTA:
FEHÉR FERENC

GONDOLAT KIADÓ

LUKÁCS GYÖRGY

VILÁGIRODALOM II.

VÁLOGATOTT
VILÁGIRODALMI TANULMÁNYOK

BUDAPEST, 1969

© LUKÁCS GYÖRGY 1969

Flaubert: Salammbô

(PRIVATIZÁLÁS, MODERNIZÁLÁS ÉS EGZOTIZMUS)

Flaubert *Salammbô*ja a történelmi regény új fejlődési szakaszának reprezentatív műve. Egyesíti magában Flaubert stílusának minden nagy művészi értékét. Azt mondhatnók, hogy stílus szempontjából művészi törekvéseinek paradigmája. Éppen azért ez a jelentős mű a kor középszerű vagy kontár íróinak produktumainál világosabban mutatja az új történelmi regény feloldatlan ellentmondásait, megoldhatatlan belső problematikáját.

Flaubert programszerűen megfogalmazta szándékait ebben a kérdésben. Azt mondja, hogy a modern regény eljárásmódját, módszerét akarta alkalmazni az ókorra. És ezt a programszerű szándékát a naturalizmus új irányának jelentős képviselői teljesen elismerték. Zolának e regényről írt kritikája lényegében Flaubert megjegyzésének részletező elemzése. Zola hibáztat ugyan néhány részletet, de úgy találja, hogy Flaubert az új realizmus módszereit helyesen alkalmazta a történelmi regényre.

A *Salammbô*nak nem volt olyan zajos külső sikere, mint a *Bovarynén*ak. De a mű mégis meglehetősen erős visszhangot keltett. A kor vezető francia kritikusa, Sainte-Beuve cikksorozatot szentelt ennek a regénynek. Kritikáját Flaubert maga olyan fontosnak tartotta, hogy egy hozzá intézett, utóbb kiadott levelében egyenként állást foglal Sainte-Beuve minden ellenvetésével szemben. Ez a vita olyan élesen világítja meg a történelmi regénynek ebben a fejlődési szakaszában felvetődött összes új problémákat, hogy részletesen kell foglalkoznunk a polémia fő érveivel.

Sainte-Beuve kritikai magatartása, Flaubert írói egyénisége iránti minden tisztelete ellenére, lényegében elutasító. Ez az elutasítás azért érdekes, mert a kritikus sok tekintetben ugyanazon a világnézeti és írói álláspontón áll, mint maga Flaubert. Csak éppen az idősebb Sainte-Beuve még némileg a korábbi korszak hagyományaihoz kapcsolódik, és főként minden művészi kérdésben sokkal rugalmasabb és engedményekre hajlóbb, mint Flaubert, aki a meggyőződéses nagy író könyörtelenségével következetesen végigment

a maga útján. Éppen ezért Sainte-Beuve kritikája semmiképpen sem Walter Scott és Balzac szempontjából való elutasítása Flaubert alkotói módszerének. Sőt Sainte-Beuve olyan művészeti elveket képviselt és alkalmazott a gyakorlatban is, amelyek sok tekintetben érintkeznek Flaubert elveivel.

Flaubert erősen érezte ezt a rokonságot a saját alapvető álláspontja és kritikusáé között. Éppen ezért Sainte-Beuve-höz, a *Port Royal* című történelmi regény szerzőjéhez intézett levelében a következő argumentum ad hominemet használja kritikusával szemben: „Egy utolsó kérdést, mester, egy kellemetlen kérdést: miért találja Schahabarimot szinte komikusnak és *Port-Royal*-beli emberkéit oly komolyaknak? Számomra Singlin úr gyászos egy alak az én elefántjaim mellett... És éppen mert ezek az alakok (a *Port-Royal* alakjai. L. Gy.) nagyon távol állnak tőlem, csodálom az Ön tehetségét, hogy megérteti őket velem, – mert a *Port-Royal* meggyőzően hat rám, és ott még kevésbé szeretnék élni, mint Karthagóban. A *Port-Royal* is exkluzív, természetellenes, kényszeredett volt, az életből kiszakított darab, de mégis igaz. Miért nem akarja, hogy két igazság létezzen, két ellentétes túlzás, a művészi képzelet két különböző szörnyszülötte?"

Flaubertnek ezzel a dicséretével érdemes szembeállítani Balzac teljességgel elutasító ítéletét a *Port-Royal*ról. Mert annak a világnak a megítélésében, amelyet Sainte-Beuve mint történész művészi igényekkel ábrázol, Balzac és Flaubert meglehetősen közel áll egymáshoz. Mindketten látják Sainte-Beuve történelemábrázolásának az életből kiszakított, excentrikus jellegét, jelentéktelenségét. De Balzac szenvedélyesen elutasítja a történelemnek ezt a felfogását, Flaubert ellenben a szkeptikus érdeklődő kíváncsiságával figyeli. S itt nemcsak udvariasságról van szó a híres kritikussal szemben. Levélbeli nyilatkozatai a Goncourt-fivérek 18. századot ábrázoló korrajzairól, amelyek a végletekig viszik ezeket a Sainte-Beuve-nél található törekvéseket, ékesszólóan igazolják nyilatkozatainak őszinteségét. Mindezekben a vezető ideológusok új történelmi beállítottsága fejeződik ki.

Igaz ugyan, hogy Flaubert állásfoglalása ebben a vitában nem éppen átlagszintű. Írói nagysága abban mutatkozik meg, hogy a kor általános tendenciája nála becsületes, szenvedélyesen következetes módon fejeződik ki. Míg a kor legtöbb más írójánál a polgári élet prózai mivoltától való idegenkedés csak esztétikai játék vagy gyakran reakciós hangulat, Flaubert intenzív gyűlöletet, heves utálatot érez ellene.

Ebből a gyűlöletből és utálatból magyarázható Flaubert érdeklődése a történelem iránt. „Undorodom a csúf dolgoktól és a banális környezettől. A *Bovaryné* hosszú időre megutáltatta velem a polgári életszokásokat. Lehet, hogy egy pár évig egy ragyogó témával fogok együtt élni, messze a modern

világtól, amely a könyökömön nő ki." És egy másik, ugyancsak e regény írása közben írott levelében: „*Salammbô* olvasása közben, remélem, nem fognak írójára gondolni! Kevesen fogják kitalálni, mily mély szomorúság kellett ahhoz, hogy valaki újjáélessze Karthagót! A Thebai sivatagába való menekülés ez, ahová a modern élet iránti undorom hajtott."

Flaubert-nek ebből a magatartásából következik, hogy programszerű következetességgel igyekezett új életre kelteni egy eltűnt világot, amelyhez semmi közünk. Éppen a jelennel való kapcsolat hiánya vonzotta Flaubert-t. Éppen a modern társadalom ellen érzett gyűlölete hajtotta őt – szenvedélyes paradoxiával – olyan világ felé, amely semmilyen vonatkozásban nem hasonlít ehhez, vele sem közvetlen, sem közvetett kapcsolatban nem áll. Nyilvánvaló persze, hogy éppen a jelennel való kapcsolat hiánya – illetve ennek illúziója – az a szubjektív mozzanat, amely Flaubert történelmi és egzotikus tematikáját mindennapi, a jelenben játszódó témáival összekapcsolja. Mert ne feledjük, hogy – mint társadalmi regényein végzett munkája közben írott levelei sokszorosan bizonyítják – ezeket is a kívülálló és az érdektelen megfigyelő álláspontjáról próbálta megtervezni és megvalósítani. Amint azt sem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy a programszerű pártatlanság, a híres „impassibilité" mindkét esetben illúziónak bizonyul, és mint ilyen lepleződik le: íróilag és hangulatilag Flaubert éppúgy állást foglal Emma Bovary, mint Salammbô mellett. A különböző témakörök feldolgozásában mutatkozó valóságos írói ellentétet csupán abban fedezhetjük fel, hogy a művész Karthago védelmezőinek és ellenségeinek nagy tömegeit csakugyan különösebb érzelmi elkötelezettség nélkül szemléli, míg a jelenkorban játszódó regényeinek mindennapos világa benne szüntelenül szeretetet és gyűlöletet lobbant fel. (Több volna puszta felületességnél, ha az utóbbi mozzanatot elhanyagolnánk; elegendő, ha csupán Dussardier alakjára emlékeztetünk az *Érzelmek iskolájá*ból.) Mindez kielégítő magyarázata annak, hogy Flaubert úgy vélekedhetett: a *Salammbô*t ugyanazokkal az írói eszközökkel képes ábrázolni, mint a *Bovaryné*t. Egyben azonban a tökéletesen eltérő művészi eredményeket is megmagyarázza; az egyik esetben: a gyűlölet és a szeretet termékeny mivoltát, amennyiben ezek igaz, ha mégoly rejtett és visszafojtott formában jelentkeznek; a másik esetben: az érdektelenség átcsapását a terméketlen egzotikumvadászatba.

A feladat művészi megvalósításában kirívóan megmutatkozik a világnézet ellentmondásossága. Flaubert azokkal a realisztikus művészi eszközökkel akarja ábrázolni ezt a világot, amelyeket néhány évvel azelőtt ő fedezett fel a *Bovaryné* művészi közege számára, és ő vitt tökélyre. Ám az aprólékosan megfigyelt, hajszálpontosan leírt részleteknek ez a realizmusa ezúttal nem

a francia vidék szürke mindennapiságának festésére szolgál, hanem Karthago számunkra idegen, távoli, érthetetlen, de festői, dekoratív, színpompás, kegyetlen és egzotikus világát kell elénk varázsolnia. Ebből ered Flaubert kétségbeesett erőfeszítése, hogy a tudományos alapossággal átkutatott és hűségesen visszaadott régészeti részletekből a régi Karthago festői képét nyerje.

Sainte-Beuve nagyon erősen érzi azt a belső művészi szakadást, amely Flaubertnek ebből a szándékából ered. Minduntalan utal arra, hogy a tárgyak, a halott emberi környezet leírása túlnő az emberek ábrázolásán. Kritizálja, hogy Flaubert mindezeket a részleteket helyesen, sőt ragyogóan írja le, de a teljesség még a holt tárgyak tekintetében sem született meg: Flaubert megmutatja az ajtókat, a zárakat stb., a házak minden alkatrészét, de az egészet teremtő építész sehol sem található nála. Ezt a kritikáját Sainte-Beuve végül is így foglalja össze: „A politikai oldal, az alakok jellemzése, a nép sajátossága, azok a vonatkozások, amelyek ennek a tengerjáró és a maga módján civilizációt teremtő népnek különös történelmét összekötik az általános történelemmel, hogy a civilizáció nagy folyamát megtermékenyítse, vagy áldozatául esik, vagy teljesen alá van rendelve egy túltengő leírásnak, egyfajta esztéticizmusnak, amely csak ritka és elszórt töredékekre volt alkalmazható s ezért túlzásokra kényszerült."

Hogy ezek a megjegyzések mennyire telibetalálják a *Salammbô* központi fogyatkozását, azt Flaubert kétségbeesett levelei bizonyítják, amelyeket a mű írása közben barátaihoz intézett. Egyiknek például ezt írja: „Most tele vagyok kétségekkel az egészet, az általános tervet illetően. Azt hiszem, túl sok itt a zsoldos. Tudom, hogy ez történelmi tény. De ha egy regény olyan unalmas, mint egy tudományos iromány, akkor jó éjszakát, oda a művészet . . . Most Karthago ostromához fogok. Egészen belevesztem a hadigépekbe, íjászokba és skorpiókba, pedig semmit sem értek belőlük, sem én, sem bárki más."

Mit jelenthet számunkra ez a feltámasztott világ? Még ha feltételezzük is, hogy Flaubert-nek sikerült az összes művészi értelemben felvetett kérdéseket helyesen megoldania, van ábrázolt világának valóságos, élő jelentősége számunkra? (Flaubert paradox mondásai, melyek szerint például a tárgy, ha semmi közünk hozzá, éppen azért művészi, mert semmi közünk hozzá, nagyon jellemzőek a költő hangulataira, de objektíve, esztétikailag nincs súlyuk.) Sainte-Beuve tagadja a *Salammbô* világának ezt a jelentőségét számunkra. Tagadásának érdekes megokolásából kiderül, hogy a történelmi regény ősi hagyományainak bizonyos maradványai még élnek benne. Kételkedik abban, vajon az ókor művészileg feldolgozható, elevenen ható történelmi regény tárgyává tehető-e. „Újrateremteni lehet az ókort, de feltámasztani nem." És éppen Walter Scott élő, állandó tárgyi kapcsolatára hivatko-

zik, amely őt a jelenhez fűzi, azokra az eleven összekötő kapcsokra, amelyek a legtávolabbi középkor átélését is lehetővé teszik.

De fő kifogása a *Salammbô* tematikája ellen nem szorítkozik erre az általános kétségre. Szerinte Flaubert tárgya még az antik tárgykörön belül is külön, elzárt, a jelennel kapcsolatot nem tartó helyzetet foglal el. „Mit érdekel engem a Tunisz és Karthago között folyó harc? Beszélj Karthago és Róma háborújáról és figyelni fogok, minden érdeklődésemmel követlek. Róma és Karthago elkeseredett küzdelmében már a jövő civilizációja forog kockán; a miénk is attól függ . . ." Erre a döntő ellenvetésre Flaubert nem képes felelni. „Talán igaza van megjegyzéseivel az ókorra alkalmazott történelmi regényről, és nagyon könnyen meglehet, hogy vállalkozásom kudarcba fúlt." Konkrétan azonban nem tér rá többet erre a kérdésre, ehelyett a régészeti hitelesség művészi értékének elutasításával csak az immanens összefüggésekről beszél az így ábrázolt történelmi világon belül. És védi azt az álláspontját, hogy aszerint van vagy nincs igaza, hogy jól vagy rosszul sikerült-e neki ez az immanens harmónia.

Egyebekben azonban inkább lírai-életrajzi modorban védi tematikáját és ábrázolásmódját. „Azt hiszem – úgymond –, hogy az emberiséggel a *Salammbô*ban nem bántam olyan keményen, mint a *Bovarynéban*. Abban a kíváncsiságban, abban a szeretetben, amely eltűnt vallásokhoz és népekhez vonzott, érzésem szerint van valami morális, valami rokonszenvvel teljes."

A *Salammbô* és a *Bovaryné* közötti összehasonlítás sem Flaubert-től magától származik, már Sainte-Beuve kritikájában is felmerül. Sainte-Beuve Salammbô alakját elemzi. „Dajkájával beszél, közli vele bizonytalan sóvárgását, elnyomott szenvedését, unalmát. Keres, álmodik, valami ismeretlent hívogat. Éva sok leánya van ebben a helyzetben, akár Karthagóból való, akár máshonnan; maga Bovaryné is, a regény elején, azokban a napokban, mikor túlságosan unatkozott, mikor egyedül járt Bannerville bükkfaligetében . . . úgy bizony! a szegény Salammbô a maga módján ugyanazt a határozatlan törekvést és fojtogató vágyat érzi. A szerző a szív és az érzékek e tompa panaszát csupán nagy művészettel transzponálta és *mitologizálta*." Egy más összefüggésben pedig Chateaubriand ábrázolásmódjához hasonlítja Flaubert általános magatartását történelmi alakjaival szemben. Szerinte Flaubert Salammbôja nem annyira Hannibalnak, mint Velledának, Chateaubriand gall szűzének nővére.

Ezekben az összehasonlításokban világosan benne rejlik a történelmi alakok *modernizálásának* hibáztatása, noha Sainte-Beuve nem veti fel ezt a kérdést elvi élességgel, és a modernizálással szemben gyakran igen türelmes. Flaubert tiltakozása nem is a modernizálás általános módszertani problémájára

vonatkozik. Ez inkább magától értetődőnek tűnik számára. Csak a konkrét hasonlatokkal nem ért egyet, amelyeket Sainte-Beuve használ. „Ami hősnőmet illeti, nem védem. Az Ön nézete szerint – Velledára, Bovarynéra emlékeztet. Szó sincs róla! Velleda aktív, intelligens, európai. Bovarynét sokféle szenvedély mozgatja; Salammbô ellenben egy rögeszméjébe zárkózik. Szent Terézhez hasonlóan mániákus. De mindegy! Nem vagyok biztos afelől, hogy valóban mániákus-e, mert sem én, sem Ön, sem senki más, akár idős, akár fiatal, nem ismerheti a keleti nőt, mert vele érintkezni lehetetlen."

Flaubert tehát csak a modernizálás azon konkrét formája ellen tiltakozik, amelyet Sainte-Beuve Salammbô alakjának tulajdonított. A modernizálást magát, mint valami magától értetődőt elismeri, hiszen önmagában véve egészen közömbös, vajon egy 19. századbeli francia kispolgár-asszony vagy egy 17. századbeli spanyol apáca lelkét kölcsönzi-e Hannibal nővérének. Amihez mellesleg megjegyzendő még, hogy Flaubert természetesen Szent Teréz lelkét is modernizálja.

Itt nem Flaubert alkotásának és hatásának egy mellékes oldaláról van szó. Mikor Flaubert olyan történelmi tárgyat választ, melynek belső társadalmi-történelmi lényegéhez semmi köze, melyet tehát csak régészeti búvárkodással tehet reálissá, külsőleg, dekoratív-festői módon, kénytelen arra, hogy a *lelki élet modernizálásával* teremtsen valamelyik ponton kapcsolatot maga és olvasója között. A büszke és keserű paradoxia, mely szerint az egész regénynek semmi köze a jelenhez, csak a kor gyűlölt trivialitásának paradox elutasítása. Flaubert fentebb idézett kijelentéseiből látjuk, mennyire nem volt a *Salammbô* puszta művészi kísérlet. De éppen ezért van az alakok pszichológiai modernizálásának központi jelentősége: ez a mozgás és az élet egyetlen forrása a régészeti pontosságnak ezen a holdszerűen megmerevedett tájképén.

Persze ez is csak kísérleteties látszatélet. Mégpedig olyan látszatélet, amely megszünteti a tárgyak túlfeszítetten objektív realitását. Flaubert a történelmi környezet egyes tárgyainak leírásában sokkal pontosabb és plasztikusabb, mint akármelyik író előtte. De ezeknek a tárgyaknak az alakok belső életéhez semmi közük. Ha Walter Scott egy középkori várost vagy egy skót klán tanyáját írja le, ezek a tárgyak alkotórészei az emberi életnek és sorsoknak, mert az emberek egész lelkivilága ugyanazon a fokán áll a történelmi fejlődésnek, mint a tárgyak, és pszichológiájuk ugyanannak a társadalmi-történelmi együttesnek terméke. Így születik a régi elbeszélőknél a „tárgyak totalitása". Flaubertnél azonban sehol sincs ilyen összefüggés a főalakok lélektana és a külvilág között. És az összefüggéstelenség lefokozza a külvilág rajzának régészeti pontosságát, történelmileg pontos *jelmezek* és *díszletek* világává teszi, festői keretté, amelyben teljességgel modern események bonyolódnak le.

A *Salammbô* tényleges hatása valóban ezzel a modernizálással függ össze. A művészek megcsodálták Flaubert leíró tehetségét. Hatása azonban csak Salammbônak volt, a nagyvárosi polgárleánynál található sóvárgó és önmagával meghasonlott hisztéria e dekoratív szimbólummá felfokozott képének. A történelem csak lehetőséget ad arra, hogy az író ezt a hisztériát, mely az életben kicsinyes és csúnya jelenetekben éli ki magát, dekoratív-monumentális keretbe illessze bele, olyan tragikus glóriával vegye körül, mellyel a valóságban nem rendelkezik. Ez erős hatást tesz, de azt mutatja, hogy Flaubert a kor sekélyes prózája elleni elkeseredésében lényeges pontokon objektíve belesodródik a hitelesség elvesztésébe, az élet valóságos arányainak eltorzításába. Polgári regényeinek művészi fölénye éppen abban áll, hogy bennük az érzés és a történés, a vágy és tetté válása közötti arányok az érzés és vágy valóságos, társadalmi-történelmi jellegének megfelelnek. A *Salammbô*ban az önmagukban egyáltalában nem monumentális és ezért az ilyen művészi fokozást belsőleg nem tűrő érzések hamis és torzított monumentalizálása áll elő. Hogy Salammbô alakját a realizmus nyilvánvaló hanyatlásának korában, a zolai naturalizmusra való visszahatás idején szimbólumnak fogták fel, legjobban Bourget róla adott elemzése mutatja. „Szemében (Flaubert szemében. L. Gy.) állandó törvény, hogy az emberi törekvésnek el kell vetélnie, mindenekelőtt azért, mert a külső körülmények ellene szegülnek az álomnak, aztán meg, mert még a körülmények kedvező volta sem akadályozhatná meg, hogy a lélek az ábránd teljesülésében fel ne őrlődjön. Vágyunk úgy libeg előttünk, mint Tanit fátyla, a hímzett zaimph Salammbô előtt. Míg el nem érheti, a fiatal leányt emészti a vágy. Mihelyt megérinti, meg kell halnia."

Ez a modernizálás határozza meg a cselekmény felépítését. Ennek alapja két csak nagyon külsőlegesen összekapcsolt motívum: egy állami cselszövény Karthago és lázadó zsoldosai között és Salammbô szerelmi története. Összeszövődésük külsődleges, és annak is kell maradnia. Salammbô éppoly idegenül áll szemben hazája élethalálharcával, a szülővárosában tomboló küzdelemmel, mint Bovaryné férje orvosi praxisával. De a polgári regényben éppen ez az idegenség viheti előbbre a cselekményt, melynek középpontja Emma Bovary idegensége a vidék hétköznapi életével szemben. Itt azonban egy külsőleg nagyszabású és már pusztán ezért széles ábrázolást kívánó állami esemény játszódik le, amely nem kapcsolható szervesen Salammbô sorsához. Minden összekapcsolás teljességgel véletlen és alkalomszerű. De az ábrázolásban az alkalomszerű szükségképpen elnyomja a központi ügyet. Az alkalomszerű a regény fő részét foglalja el; a központi ügy csak kis epizód.

Hogy a politikai cselekmény ennyire nem függ össze azzal az emberi tragédiával, amely az olvasó érdeklődését kiváltja, nagyon világosan mutatja

a változást, amelyen a történelmi érzék ebben az időben már keresztülment. A politikai cselekmény nemcsak azért élettelen, mert lényegtelen tárgyak leírása túlterheli, hanem mert nincs benne érezhető összefüggés bármiféle konkrét és élményszerűen átélhető népélettel. A zsoldosok ebben a regényben ugyanolyan vad, értelmetlenül cselekvő kaotikus tömeget alkotnak, mint Karthago lakói. Akármilyen kimerítő részletezéssel ábrázolja is az író a kifizetetlen zsoldból keletkező zendülést és az ebből kifejlődő háborút, mégis a leghalványabb elképzelésünk sincs azokról a valóságos társadalmi-történelmi és emberi hajtóerőkről, amelyek ezeket az összeütközéseket éppen ebben a formában előidézik. Mindez Flaubert részleteiben nagyon realisztikus ábrázolása ellenére is irracionális történelmi tény marad. És minthogy az emberi indítóokok nem nőnek ki szervesen valamely konkrét társadalmi-történelmi alapból, hanem modernizáltan jelentkeznek az egyes alakokban, csak még jobban összekuszálják az összképet, még jobban lefokozzák az egész esemény történelmi realitását.

Legkirívóbban látható ez Matho szerelmi epizódjában. Sainte-Beuve ennek a szerelemtől megháborodott zsoldosnak elemzésénél joggal emlékeztet a 17. század úgynevezett történelmi regényeire, amelyekben Nagy Sándor, Cyrus vagy Genserich a szerelmes hősök. „De a szerelmes Matho, ez az afrikai Góliát, aki Salammbô láttán csupa őrültséget és gyerekességet művel, nem kevésbé hamisnak tűnik előttem; kívül áll a természeten is, a történelmen is." És Sainte-Beuve itt nagyon helyesen veszi észre Flaubert személyes vonását, azt, ami új a történelemnek ezen az eltorzításán a 17. századdal szemben; míg a régi regények szerelmesei édeskések és érzelgősek voltak, Matho jelleme az ábrázolásban állatiasan vad. Röviden: azok a brutális és bestiális vonások ütköznek ki és nyomulnak az ábrázolás középpontjába, amelyek később Zolánál mint a modern munkás- és parasztélet jellemzői bukkannak fel. Flaubert ábrázolása itt „profétikus". De nem úgy, mint Balzacnál, aki egész társadalmi típusok jövőbeli reális kialakulását mutatja meg előre, hanem csupán irodalomtörténeti értelemben, a modern élet későbbi eltorzult naturalista tükrözésének előzetes megérzése értelmében.

Flaubert védekezése Sainte-Beuve e kifogása ellen rendkívül érdekes, és egy újabb oldalról világítja meg a történelem megközelítésének módszerét. A Matho alakjának modernizálásával kapcsolatos szemrehányást így intézi el: „Matho *őrült módjára száguldozik* Karthago körül. Őrült: ez a helyes szó. A szerelem, ahogyan a régiek képzelték, nem volt-e őrület, átok, az Istentől az emberre mért betegség?" Ez a védekezés látszólag történelmi hitelű. De csak látszólag. Mert Flaubert egyáltalában nem vizsgálja, milyen volt a szerelem valójában a kor társadalmi életén belül, hogyan függenek össze külön-

féle lelki megjelenési formái az ókor többi életformáival. A szerelem elszigetelt *képzetéből* indul ki úgy, ahogyan az egyes antik tragédiákban található. Flaubertnek igaza van abban, hogy pl. Euripidész *Hüppolitosz*ában Phaidra szerelme úgy jelentkezik, mint hirtelen szenvedély, amellyel az istenek ártatlanul sújtották a királynőt.

Az antik élet tökéletesen történelmietlen modernizálása azonban, ha az itt is jelentkező tragikus konfliktusokat csupán szubjektív oldalukról vesszük figyelembe, és az egész ókor „lelki sajátosságává" fújjuk fel őket. Világos, hogy az egyéni szerelem, az egyéni szenvedély az egyes emberre „hirtelen" tört rá, és nagy, tragikus kolliziókat idézett elő. Az is tény, hogy ezek a kollíziók az antik életben sokkal excentrikusabbak voltak, mint a középkortól az újkorig nyúló fejlődés időszakában, mikor hasonló problémák a megváltozott társadalmi körülményekhez képest megváltozott alakban merültek fel. A szerelmi szenvedély ábrázolásának sajátos formája az antik költőnél egészen szorosan összefügg a törzsi társadalom ókori felbomlásának sajátos formáival. Ha azonban az ilyen végső fejlődési eredményt kiszakítjuk a társadalmi-történelmi összefüggésből, ha szubjektív-lélektani oldalát elszigeteljük az előidéző okoktól, ha tehát a költő kiinduló pontja nem a lét, hanem egy elszigetelt képzet, akkor minden látszólagos történelmi hűség ellenére ehhez a képzethez csak a modernizálás útján férkőzhetünk hozzá. Matho csak Flaubert elképzelésében testesíti meg az ókori szerelmet. Valójában ez az alak Zola dekadens iszákosainak és elmebetegeinek „profétikus" elődje.

Az az összefüggés, amely a történelem képzetek oldaláról való megközelítése és a külső egzotikum és belső modernizálás keveredésének ábrázolása között létrejön, a 19. század második felének egész művészi fejlődése szempontjából oly fontos, hogy egy másik példán is be kell mutatnunk. Richard Wagner, akinek érintkezési pontjait Flaubert-rel Nietzsche éles elméjű gyűlölködéssel leplezte le, az *Edd*ában megtalálja a Siegmund és Sieglinde közötti testvérszerelem motívumát. Számára ez rendkívül érdekes egzotikus tény, amelyet sok dekoratív pompával és modern lélektannal igyekszik „érthetővé" tenni. Marx itt néhány szóval feltárta a társadalmi-történelmi összefüggés wagneri meghamisítását. Engels idézi *A család, állam, magántulajdon eredeté*ben Marxnak ezt a levelét. „Hallotta-e már valaki, hogy fiútestvér hitvesi öleléssel ölelte nőtestvérét?" Wagner „parázna istenek" koncepciójára, amely a testvérpár szerelmeskedését egy kis vérfertőzéssel teszi pikánsabbá, Marx ezt feleli: „Az őskorban a nőtestvér *volt* a feleség, és *ez volt az erkölcs*." Wagnernél még világosabban mutatkozik meg, mint Flaubert-nél, hogy ha az elszigetelt képzetből és nem a létből indul ki a művész, ez szükségképpen elvezet a történelem kicsavarásához és eltorzításá-

hoz. Megmaradnak a történelem külső, lélektelenné vált tényei (itt a testvérszerelem), melyekbe egy egészen modern érzést lehellnek, és a régi mese, a régi történet csak arra szolgál, hogy a modern érzést festőibbé tegye, olyan dekoratív nagysággal lássa el, amely – mint láttuk – önmagában nem illeti meg.

Ennek a kérdésnek azonban még egy másik, a modern fejlődés szempontjából rendkívüli jelentőségű oldala van. Mivel elvész a társadalmi-történelmi történés belső értelmessége, ami azáltal következik be, hogy a történelem szolgáltatta külső események és az alakok modernizált lélektana között – mint láttuk – szakadás áll be, a történelmi környezet egzotikussá válik. A történelmi eseménynek, mely e szubjektivisztikus kiüresedés következtében elveszítette belső nagyságát, más eszközökkel kell álmonumentalitást adni, hiszen ezt a történelmi tematikát éppen a modern polgári élet kicsinyességéből való menekülés vágya hozta létre.

Az álmonumentalitás egyik legfontosabb eszköze pedig az események brutalitása. E kor legjelentősebb és legbefolyásosabb kritikusai, Taine és Brandes, éppen a brutalitást nélkülözték Walter Scottnál. Az idősebb nemzedékből való Sainte-Beuve igen kelletlenül állapítja meg, hogy az a *Salammbô*ban megvan, sőt túlteng. „Kultiválja a kegyetlenséget. Az ember (Flaubert. L. Gy.) jó, kitűnő, a könyv kegyetlen. Azt hiszi, az erő bizonysága az, ha könyveiben embertelennek mutatja magát." Aki a *Salammbô*t ismeri, aligha igényli a példákat. Csak a nagy kontrasztra utalunk Karthago ostrománál: Karthago vízvezetékeit elvágták, az egész város szomjan vész. Ugyanakkor a zsoldosok táborában a legszörnyűbb éhínség dühöng. És Flaubert tobzódik a részletes és kegyetlen képekben a városban és környékén levő tömegek szenvedéseitől. Amellett ezek a szenvedések a leírásban csak borzalmas és értelmetlen kínok az emberiesség minden mozzanata nélkül. Mert a tömegekből senkit sem jellemez egyénien, a szenvedésből nem bontakozik ki egyetlen konfliktus, egyetlen cselekedet sem, amely bennünket emberileg érdekelne vagy megragadna.

Itt látható az éles ellentét a történelem régi és új ábrázolása között. A történelmi regény klasszikus korszakának íróit csak annyiban érdekelték a korábbi történelem kegyetlen és borzalmas eseményei, amennyiben azok szükségszerű kifejezései voltak az osztályharc meghatározott formáinak (például a huhogók kegyetlensége Balzacnál), amint azokból éppily szükségképpen keletkeztek nagy emberi szenvedélyek, konfliktusok stb. (A köztársasági tisztek hősiessége a huhogók tömegmészárlása kapcsán ugyanebben a regényben.) Azáltal, hogy a társadalmi fejlődés kegyetlen eseményei egyfelől szükségszerű és érthető összefüggésben állanak magával ezzel a fejlődéssel, másfelől pedig, hogy velük kapcsolatban a küzdő felek emberi nagysága jut kifejezésre, ezek

az események elveszítik kegyetlen és brutális jellegüket. Vagyis a kegyetlenség és brutalitás semmiképpen sincs elmosva, letompítva, mint azt Taine és Brandes Walter Scottnak szemére hányja, hanem kellő helyére kerül az események összefüggésében.

Flaubert-rel olyan fejlődés kezdődik, amelyben az anyag és az ábrázolás embertelensége, a kegyetlenség és brutalitás öncéllá válnak. Centrális helyüket a központi ügy, a társadalmi fejlődés ábrázolásának gyengesége következtében kapják, de ugyanebből az okból tesznek szert e helyzeti jelentőségükön túlmenő hangsúlyra. Minthogy mindenütt az extenzivitás szolgál az igazi nagyság pótlására – a tárgyak leírása a maguk dekoratív pompájában a társadalmi-emberi összefüggések ábrázolásának pótléka –, az embertelenség és a kegyetlenség, a brutalitás a veszendőbe ment igazi történelmi nagyságot helyettesíti. Egyúttal pedig a modern embernek abból az álmonumentalitásba menekülő beteges vágyából származnak, hogy kikerüljön a mindennapi élet fojtogatóan szűk köréből. A kis és kicsinyes irodai intrikák csömöréből megszületik a nagy méregkeverő, Cesare Borgia eszménye.

Flaubert mélyen sértve érezte magát Sainte-Beuve vádjától. A kritikus ellen felsorakoztatott érvei azonban a sértődöttségen nem mennek túl. S ez nem véletlen. Mert a személyileg rendkívül finom érzésű és erkölcsileg magas fokon álló Flaubert itt akarata ellenére kezdeményezőjévé válik a modern irodalom elembertelenedésének. A kapitalizmus fejlődése nemcsak az élet elsekélyesedésének és trivializálódásának folyamata, hanem ugyanakkor eldurvulási folyamat is.

Az érzések eldurvulása fokozódó mértékben mutatkozik az irodalomban. Legszembetűnőbben abban, hogy a szerelem leírásában és ábrázolásában a fizikai szexualitás mindinkább túlsúlyra jut magának a szenvedélynek ábrázolása fölött. Gondoljunk arra, hogy a szerelmi szenvedély legnagyobb ábrázolói, Shakespeare, Goethe és Balzac éppen a fizikai aktus bemutatásában rendkívül tartózkodóak voltak, és beérték utalásokkal. A modern irodalom vonzódása a szerelem ábrázolásának ehhez az oldalához egyrészt a szerelmi érzéseknek az életben magában tapasztalt eldurvulásából ered, másrészt az a következménye, hogy az írók, hogy egyhangúvá ne váljanak, mindig válogatottabb, abnormálisabb, perverzebb stb. eseteket kénytelenek az ábrázolás tárgyává tenni.

Flaubert maga ebben a tekintetben a fejlődés kezdetén áll. És éppoly jellemző rá magára, mint a történelmi regény egész fejlődésére a polgári realizmus hanyatlásának szakaszában, hogy ezek a tendenciák nála a történelmi regényben sokkal inkább ütköznek ki, mint a modern társadalom ábrázolásában. Itt is, ott is egyenlő erővel jut kifejezésre a modern polgári élet

kicsinyességével, trivialitásával és nyomorúságával szemben érzett gyűlölete és utálata. De az ábrázolt anyag különbségeinek megfelelően igen különböző módon. A jelenkorban játszódó regényeiben Flaubert a polgári hétköznap, a polgári átlagember ábrázolására összpontosítja ironikus támadását. Mint kiváló realista művész, végtelenül árnyaltan ábrázolja e mindennapi élet valóságos sivár szürkeségét. Éppen saját ábrázolásmódjának naturalista tendenciái tiltják, hogy a kapitalista élet embertelen megjelenési formáinak megjelenítésében excentrikus eszközökhöz folyamodjon. Történelmi regényeiben azonban – mint már láttuk – művészi felszabadulásra törekszik az egyhangú laposság bilincseiből. Itt szeretne kiélni magából mindent, amiről mint az adott valóság ábrázolója, naturalista lelkiismeretességből le kell hogy mondjon. Formailag a színpompáról, az egzotikus környezet dekoratív monumentalitásáról, tartalmilag az excentrikus szenvedélyekről kibontakozott és önmagukat kiélő sajátosságukban. És itt jelentkeznek a legvilágosabban ennek a jelentős és becsületes művésznek társadalmi, erkölcsi és világnézeti korlátai: nevezetesen az, hogy a kapitalista jelent ugyan őszintén gyűlöli, de gyűlölete nem a múlt nagy népi és demokrata tradícióiban gyökeredzik, és ezért jövőre vonatkozó perspektívája sincsen. Gyűlölete történelmileg tehát nem emelkedik a gyűlölt tárgy fölé. Ha tehát történelmi regényeiben az elfojtott szenvedélyek széttörik béklyóikat, előtérbe lép a kapitalizmus emberének excentrikus egyéni oldala, az az embertelenség, amelyet a mindennapi élet álszenteskedve elleplez és látszólag megszüntetett. A későbbi dekadensek már kérkedő cinizmussal ábrázolják a kapitalista embertelenségnek ezeket az oldalait. Flaubert-nél még a romantikus történelmi monumentalitás bengáli tüzében jelentkeznek.

Flaubert tehát itt az ábrázolás új módjának olyan oldalait tárja fel, amelyek később általánosan elterjedtek, de melyek nála mint általános tendenciák még nem voltak tudatosak.

De az ellentmondás Flaubert-nek a modern élettel szemben érzett aszkétikus undora és a fékevesztett, értelmetlenné vált képzelet embertelen túltengése között nem változtat azon, hogy a modern irodalom elembertelenedésének egyik fontos előfutára. Hiszen ez az embertelenség nem mindig és mindenütt fakad abból, hogy az író egyszerűen és közönségesen behódol a kapitalizmus antihumánus tendenciáinak. Természetesen az esetek többségében ilyen egyszerű a helyzet az irodalomban és az életben is. De a válság jelentős személyiségei, Flaubert és Baudelaire, Zola, sőt még Nietzsche is szenvednek az életnek ettől a fejlődésétől, e fejlődés ádáz ellenfelei, közben azonban ellenzékiségük módja arra hajtja őket, hogy az élet kapitalista elembertelenedését irodalmilag még fokozzák.

A történelmi regény *nyelvének* kérdését csak akkor vethetjük fel elméletileg helyesen, ha az érzések, elképzelések és gondolatok modernizálásából indulunk ki, ami aztán összekapcsolódik a velünk semmiféle kapcsolatban nem álló tárgyak és szokások iránti archeológiai hűséggel, amelyek így aztán csupán egzotikus hatást kelthetnek. Manapság szokásos, hogy a nyelvi kérdéseket az általános esztétikai kérdésektől, a konkrét műfajkérdésektől stb. függetlenül vessék fel. Ily módon azonban csak elvont „elvek" és éppoly elvont szubjektív ízlésítéletek jöhetnek létre. Ha most a történelem modernizálásának és egzotikus átalakításának első jelentős képviselőjénél rátérünk a nyelv problémáira, ezeket csak azoknak a tendenciáknak végső művészi következményeként foghatjuk fel, amelyek hatását a klasszikus történelmi regény felbomlási folyamatában már láttunk.

Világos, hogy éppen nyelvi tekintetben játszik döntő szerepet a „szükséges anakronizmus" problémája. Már az a tény, hogy minden epika *múltbeli* események elbeszélése, nyelvileg szoros kapcsolatot létesít a jelennel. Hiszen *mai* elbeszélő szól Karthagóról s a reneszánszról, az angol középkorról és a császári Rómáról a *mai* olvasóhoz. Már ennek az a következménye, hogy a történelmi regény általános nyelvi hangjának az archaizálást mint szükségtelen mesterkéltséget el kell vetnie. A cél az, hogy egy *elmúlt* kort közel hozzon a *mai* olvasóhoz. És a nagy elbeszélő művészet általános törvényszerűsége, hogy ez plasztikusan ábrázolt eseményeken keresztül történik, hogy az alakok, a társadalmi és természeti feltételek létének felderítése és közelhozása az az út, amellyel a régmúlt idők embereinek lélektana számunkra érthetővé válik. A történelemre vonatkozólag ez minden bizonnyal nehezebb, mint a jelenkort illetően.

Az epikai feladat azonban elvileg ugyanaz. Mert ha egy jelentős epikus – például Gottfried Keller, Romain Rolland vagy Gorkij – gyermekkoráról ír, esze ágában sincs, hogy íróilag utánozza annak sajátos nyelvét; hogy az életben való gyermeki tájékozódás tapogatózását és gügyögését gyermekien tapogatózó és gügyögő nyelven ábrázolja. A művészi igazság a gyermek érzéseinek, képzeteinek és gondolatainak helyes visszaadásában rejlik, olyan nyelven, amely mindezt közvetlenül érthetővé teszi a mai olvasónak. Elvileg nem látható be, miért volna egy középkori ember a nyelv archaizálásával epikusan jobban és igazabban ábrázolható, mint a gyermek első gügyögésének nyelvi utánzásával. Ezért *elvileg* lehetetlen, hogy a történelmi regény nyelvi kifejezési eszközei a jelenkori regény kifejezési eszközeivel ellentétesek legyenek.

Flaubert viszonya a történelemhez még ezt a nagy stilisztát is szükségszerűen az igazán epikus nyelv felbontására csábítja. Flaubert maga sokkal

nagyobb művész és nyelvművész, semhogy következetesen archaizáló nyelvével akarná előidézni a történelmi hitelesség benyomását. Kisebb kortársai azonban már beleesnek az áltörténeti ábrázolás e kézenfekvő csapdájába. Így Németországban Meinhold a *Bernsteinhexé*ben ügyesen utánozza a harmincéves háború krónikáinak nyelvét, hogy olvasójában azt az illúziót keltse, mintha nem mai elbeszélést olvasna a múltról, hanem kortársi feljegyzéseket, „hiteles dokumentumot".

Természetesen az epika, különösen a történelmi epika lényegéhez tartozik, hogy az elbeszélt eseményt valóságosnak, ténylegesen megtörténtnek tüntesse fel. Viszont naturalista tévedés, ha azt hisszük, hogy ez a hitelesség a régi nyelv utánzásával elérhető. Ez éppoly keveset használ, mint a külső tárgyak régészeti hitelessége, ha a lényeges történelmi-emberi viszonyok nem váltak érthetővé az olvasó számára. Ha pedig ez megtörtént, a naturalista hitelesség ugyancsak fölösleges. Hebbel, aki a *Bernsteinhexét* egészében helyes érvekkel dicséri és szerzőjének művészi értékét is kiemeli, a regény úgynevezett nyelvi valódiságáról ezt mondja: „A hős igazi nyelvének a regényben és egyáltalában a költészetben nincs több keresnivalója, mint igazi lábbelijének a festményen."

Az archaizáló nyelv védelmében felhozott összes érvek naturalista jellege már abból is kiderül, hogy ez a valódiság csak azonos nyelvterületen merülhet fel, akár csak mint feladat is. Puskin kigúnyolja a „valószínűség" efféle elméleteit a költészetben, és ironikusan felveti a kérdést, hogyan örülhet a francia drámában Philoktetos e szerint az elmélet szerint annak, hogy újra hallja régen nélkülözött görög nyelvét. Hebbel is hasonlókat mond már idézett kritikájában: „Ha Meinholdnak igaza volna, a regényben és drámában az ónémetnek éppúgy ónémet nyelven kellene beszélnie, mint a görögnek görögül, a rómainak rómaiul, és Shakespeare legalábbis nem írhatta volna meg a *Troilus és Cressidát*, a *Julius Caesar*t és a *Coriolanus*t." És Hebbel kimutatja, hogy a *Bernsteinhexe* nem archaizáló nyelvével, hanem annak ellenére tesz művészi hatást.

Fontos, hogy kiemeljük a nyelvi archaizálás naturalisztikus jellegét, mert akkor beláthatjuk, hogy itt sem a történelmi regény (vagy dráma) sajátos problémájáról van szó, hanem egyes-egyedül a lényegi jellemzés festői apróságokkal való pótlásának sajátos elfajulásáról. Ha Gerhart Hauptmann a *Florian Geyer*ben képtelen volt a felkelő parasztok táborában található alapvető osztályellentétek ábrázolására, ha ennélfogva Götz, Wendel Hippler, Karlstadt, Bubenleben, Jakob Kohl stb. arca nem rajzolódik ki politikai-történelmi vonásokkal, a korszerű nyelv „valódisága" édeskeveset használ; viszont Goethének e nyelvi „hitelesség" nélkül is sikerült a lovagi rend

belső ellentéteit Götz és Weislingen sorsában megkapóan ábrázolni. Éppen Hauptmann tanulságos példa itt. Mert a különféle nyelvekbe és nyelvjárásokba egészen kiválóan bele tudja magát élni, és az ekképp elérhető jellemzési mód csaknem mindig sikerül neki. De éppen ez mutatja, milyen mellékes mozzanatról van szó. Az alakok életteli volta nála ennek ellenére nagyon különböző, mert az az ábrázolásnak egészen más, a helyi, időbeli és egyéni hangsúly pontos nyelvi visszaadását messze meghaladó elveitől függ.

Szándékosan idéztünk drámai példákat. A drámában ugyanis, mint a „jelenvalóság" formájában (Goethe), látszólag nagyobb a kényszer, hogy az alakokat „valóságos" – tehát archaizált – nyelvükön beszéltesse a költő, mint az epikában, ahol a jelenkori szerző csak múltbeli alakokról beszél, akiknek formailag is ő adja meg a nyelvi kifejezést. Ebből nyomban látható, hogy a nyelvi archaizmus a történelmi regényben teljes értelmetlenség. Itt a múlt embereinek tetteit, érzéseit, képzeteit és gondolatait közlik velünk. Ezeknek tartalmilag és formailag hiteleseknek kell lenniük; a nyelv szükségképpen az elbeszélőé, nem az alakoké.

Nem így a drámában. De a naturalizmus következtetése itt is hamis következtetés, sőt még megtévesztőbb. Nem szólva a képtelen következményekről, amelyekre Puskin és Hebbel figyelmeztetett, a drámai cselekmény, a drámai alakok és dialógusszerű kifejezésük jelenvalósága azt jelenti, hogy a néző számára, a mi számunkra kell jelenvalónak lenniük. A jelenvalóság nyelvi kifejezése tehát még parancsolóbban kívánja meg, mint az elbeszélés, az azonnali, még közvetlenebb érthetőséget. A „szükséges anakronizmus" nagyobb mozgásterének lehetősége és szükségszerűsége a történelmi drámában a dráma nyelvét is megszabja.

Az archaizmus kizárása azonban itt éppoly kevéssé jelent modernizálást, mint az epikában. A „szükséges anakronizmus" határait a drámában is az emberi tettek és gondolatok, érzések és képzetek történelmi valósága szabja meg. Ezért nem lépi túl Shakespeare Brutusa vagy Caesarja ezt a határt, míg Shaw komédiája, a *Caesar és Cleopatra* egyetlen – igaz, hogy szellemes – modernizálása a történelemnek.

Flaubert-nél ez a kérdés még korántsem éleződött ki úgy, mint a későbbi naturalistáknál. De már Sainte-Beuve gúnyolódik egy csomó „hiteles" részletén, a kutyatejen, a kozmetikai szerként használt légylábakon és más efféle kuriozitáson. Pedig ezek Flaubert-nél nem véletlenek és egyáltalában nem a feltűnő elemek egyszerű keresésének következményei. Az ilyesmi ettől a komoly és becsületes művésztől távol áll. Mégis naturalisztikus elvekből fakad ez a beállítottság. A leírás, a dialógus stb. fényképszerű hűségének elve a felelős értük. Ha a jelenkori témájú regények egyre sűrűbben használják

fel a szakszótárakat, hogy minden tárgyat egyrészt szakmai pontossággal, másrészt specialistáinak tolvajnyelvén ábrázoljanak, ugyanennek a törekvésnek a történelmi regényben archeologikus hajlamokat kell eredményeznie. A nyelvművész célja már egyik esetben sem az, hogy a tárgyat mint emberi cselekedetek anyagi alapját, anyagi közvetítőjét tegye közérthetővé. Hanem a tárgy egyfelől teljesen idegenszerű és ismeretlen mivoltában jelenik meg az olvasó előtt (mennél idegenebb, annál érdekesebb), másfelől a hozzáértők zsargonjában, akik töviről hegyire ismerik s akiknek műnyelvét már a tárgyhoz értő szakemberek sem tudják felfogni.

A történelmi regényről szóló vitákban a nyelvi modernizálás gyakran mint az archaizmus *antinomikus ellentéte* merül fel. Holott a két törekvés valójában *egymással összefügg*, egymást kölcsönösen meghatározza és kiegészíti. A nyelvi modernizálás szükségessége itt is az emberi érzések, képzetek és gondolatok történelmietlen vagy történelemellenes felfogásából következik. Minél elevenebben hozzáférhető konkrét-történelmi értelemben egy elmúlt kor léte és tudata, mint a klasszikus történelmi regényben, annál érthetőbb, hogy a költői tapintatnak nyelvileg is kerülnie kell azokat a fordulatokat, amelyek az elmúlt korszaknak merőben idegen érzés-, képzet- és gondolatvilágból származnak, amelyek nem múltbeli emberek érzéseit, képzeteit és gondolatait teszik nekünk érhetőkké, hanem a sajátunkat erőltetik rájuk.

A naturalizmus azonban lélektanilag az introjekció, társadalmilag és történelmileg pedig az analógia alapján jár el. Hallottuk Flaubert saját szavait Salammbôról és modern mintaképeiről a Sainte-Beuve-vel folytatott vitában. Ugyanezt a modernizálást látjuk az egész vonalon. Például Sainte-Beuve hibáztatja a karthagói szenátus ülésének ábrázolását. Flaubert így felel: „Azt kérdezi Ön, honnan veszem a karthagói szenátusról alkotott elképzelésemet? Nos hát, a forradalmi korok analóg környezeteiből a konventtől az amerikai parlamentig, ahol nemrég még bottal és revolverrel hadakoztak, mely botokat és revolvereket az emberek (mint enyéim a tőröket) kabátjukban hozzák magukkal, az én karthagóim pedig még illedelmesebbek, mert nem volt jelen közönség." Világos, hogy a társadalmi alap és a lélektan ilyen felfogása mellett a nyelvi modernizálás elkerülhetetlen. Maga a koncepció is már analogikusan modernizált; a karthagói szenátus amerikai parlament karzat nélkül, Salammbô egy keleti viszonyok között élő Szent Teréz stb. Így hát következetes, hogy az alakokba belevetített érzések, képzetek és gondolatok nyelvileg is modernizált kifejezést kapnak.

A *Salammbô* sűrítetten mutatja a történelmi regény hanyatlásának *összes* tendenciáit; a dekoratív monumentalizálást, a történelem lélektelenítését és elembertelenítését, egyúttal pedig privatizálását. A történelem nagy és pom-

pázatos díszletként jelenik meg, amely egy merőben magánjellegű, intim, szubjektív történés keretéül szolgál. Ez a két hamis szélsőség szorosan összetartozik és – Flaubert-től függetlenül – más keverékben jelentkezik e kor történelmi regényének reprezentatív képviselőjénél, Conrad Ferdinand Meyernél.

A naturalista fejlődés maga, különösen lírai szubjektivizmusba, impresszszionizmusba való átmenete során nyomatékosítja a történelem privatizálására irányuló törekvést. Olyan történelmi regények íródnak, amelyekről az olvasó néha csak némi gondolkodás után állapíthatja meg, hogy nem a jelenben játszódnak le. Maupassant önmagában szép és érdekes regénye, az *Egy asszony élete* ennek az iránynak mintaképe. Maupassant nagy lélektani élethűséggel ábrázolja egy házasság történetét, egy asszony csalódását, egész életének összetörését. De különös ötlettel a regényt a 19. század első felébe helyezi vissza, úgyhogy a restauráció alatt kezdődik, és attól kezdve néhány évtizedig tart.

A korrajz külsőségeit Maupassant mint jelentékeny író jól eltalálja. De lényeges cselekményében a regény egészen „időtlen": a restauráció, a júliusi forradalom, a júliusi királyság stb. – tehát csupa olyan esemény, melynek objektíve mélyen bele kellene nyúlni egy főúri környezet mindennapi életébe – Maupassant-nál jóformán elő sem fordul. A magánélet merőben külsőségesen helyeződött bele egy meghatározott korba. A cselekmény magánjellege teljességgel megszüntette annak történelmiségét.

Nagyobb feszültséggel mutatkozik a történelem privatizálásának ugyanez a tendenciája Jacobsen nagyon érdekes regényében, a *Maria Grubbé*ben. A könyv alcíme szerint „interiőr a 17. századból", amivel Jacobsen már programszerűen hangsúlyozza azt a törekvését, hogy állapotokat fessen. Nem tartózkodik olyan következetesen a történelmi háttér megrajzolásától, mint Maupassant: háborúkat, ostromokat stb. is leír, a magáncselekmény időbeli összefüggése Dánia történelmével lépésről lépésre követhető. De csak az időbeli összefüggés. Mert a háborúkat végigharcolják és a békéket megkötik, anélkül, hogy az olvasó akármit is megértene ezekből az eseményekből, anélkül, hogy akár csak érdekelnék is ezek az események. A középpontban álló cselekményeknek ezekhez az eseményekhez semmi köze.

Itt ugyanazt a vonást leljük fel, amelyet Flaubert *Salammbô*járól megállapítottunk. Mivel a regény nem a népélet nagy kérdéseiből indul ki, hanem egy vezető réteg lelki problémáit mutatja meg az általános társadalmi-történelmi problémákkal való *összefüggés nélkül*, minden összekötő szál megszakadt a történelmi események és a magánsorsok között. Jacobsen is, mint Flaubert, egy magányos nőt választ hősnőjéül. Ennek sorozatos csalódásai a

„hős" keresése közben alkotják a regény cselekményét. Tipikus modern probléma. Egészen közömbös, vajon talált-e a költő forrásaiban okot arra, hogy cselekményét visszahelyezze a 17. századba; mint tipikus sorsnak, Maria Grubbe történetének Jacobsen korában a helye, a 19. század második felében. Mivel mármost a főcselekmény az érzések modernizálásán alapul, érthető, hogy a történelmi környezet, a történelmi események itt is csak díszletül szolgálnak. Minél élethűbben ábrázolta Jacobsen a történelmi környezetet a részletekben, minél valódiabbak az egyes mellékalakok, jelenetek stb., szükségképpen annál nagyobb a távolság a hősnő lelki tragédiájától, annál excentrikusabb lesz sorsa ebben a környezetben.

Jacobsen is, mint Maupassant, a saját korabeli élet egy valóságos problémáját ábrázolja. De ez nála még inkább, mint Maupassant-nál, ki van szakítva a társadalmi életből, tisztán lelki indítékaiban és hatásaiban van ábrázolva. Ezért a történelmi háttér mindkét esetben a jelen ábrázolásának gyöngített, excentrikus formája.

A történelem privatizálásának ez a tendenciája nagyon jellemző a nagy realizmus kezdődő hanyatlásának korára. Természetesen a jelenkori regényben is megmutatkozik, még ott is, ahol a kor nagy eseményei közvetlenül belejátszanak a cselekménybe. Mert összefüggésük a főalakok magánéletének eseményeivel nemcsak a cselekményben játszott szerepüket változtatja meg, hanem azt is, hogyan jelennek meg az ábrázolt világ összességében. A klaszszikus történelmi regény – és ezt követően a nagy realista jelenkori regény – olyan központi alakokat választ, amelyek „középszerű jellemük" ellenére alkalmasak arra, hogy nagy történelmi-társadalmi összeütközések csomópontjába kerüljenek. Az ábrázolt történelmi válságok közvetlen, cselekményszerű alkotórészei a főalakok egyéni sorsának és ehhez képest magának a cselekménynek is szerves részét alkotják. Ily módon mind a jellemzésben, mind a meseszövésben az egyéni és a társadalmi-történelmi elem elválaszthatatlanul összekapcsolódik.

Ez az ábrázolásmód csak annak az igazi történetiségnek a művészi kifejezése, amely a történelmet a nép sorsának tekintette, és amely a nagy klaszszikusokat éltette. Minél inkább hanyatlásnak indul ez a történelmi szemlélet, annál inkább puszta „miliővé" válik a társadalmi elem, festői légkörré vagy mozdulatlan háttérré stb., amelyben és amely előtt puszta magánsorsok játszódnak le. Az általánosítás részint úgy megy végbe, hogy a főalakokat „szociológiailag" jellemzett átlagemberekké változtatják, részint „szimbólumok" segítségével, melyeket kívülről visznek bele a jellemzésbe és cselekménybe. Érthető, hogy minél nagyobbak a társadalmi események, minél szembeötlőbb történelmi érdekességük, annál inkább csak ilyen módszerrel

ábrázolhatók. A hetvenes porosz–francia háború kitörésének Zola *Nanájában* fellelhető ábrázolása és a *Marie Grubbe* történelmi eseményei között az összfelfogás tekintetében nincs elvi különbség, akármennyire eltérő is a művészi, technikai kivitel.

A társadalmi-történelmi és egyéni értelemben privát elemek kettőssége és a történelem ebből következő privatizálása az átmeneti kor jelentékeny angol realistáinál talán még tanulságosabban kitűnik, mint Maupassant-nál és Jacobsennél, akik már ennek a fejlődésnek fejlettebb fokán fejtették ki írói muukásságukat.

Hadd világítsuk meg ezeket a tendenciákat röviden Thackeray példáján. Thackeray kiváló kritikai realista. Amellett erős szálak fűzik az angol irodalom legjobb hagyományaihoz, a 18. század nagy társadalom-ábrázolóihoz, akiknek alkotásait érdekes kritikai tanulmányokban részletesen tárgyalta. Tudatos írói szándéka egyáltalán nem az, hogy a történelmi regényt elválassza a társadalomkritikaitól, hogy külön műfajjá tegye, mint az e fejlődés objektív eredményeként általánosan történik. De nem is csatlakozik a történelmi regény klasszikus formájához, a Walter Scotthéz, hanem megkísérli, hogy a 18. század társadalmi regényének hagyományait közvetlenül hasznosítsa a történelmi regény egy saját típusa számára. A 18. század angol realista regényében, főként Fieldingnél és Smolletnál már megtaláljuk egyes történelmi események feldolgozását, de csak amennyiben ezek közvetlenül kapcsolatosak a főhősök személyes sorsával, tehát a kor általános felfogásához és művészi tendenciájához képest csak epizodikusan, úgy, hogy azok a regények főkérdéseit sohasem befolyásolják lényegesen.

Ha mármost Thackeray a maga történelmi regényeiben tudatosan fűzi tovább ezt a művészi ábrázolásmódot, azért világnézeti kiindulópontja, valamint művészi célja természetesen alapvetően más, mint a 18. század realistáié volt. Ezeknél a *történelemhez való közeledés* természetesen nőtt ki társadalomkritikai realista törekvéseikből. Egy lépés ez a történelemnek, a társadalmi életnek, a népéletnek azon realista felfogása felé, amely Scottnál és Puskinnál éri el tetőpontját. Thackeray *visszafordulása* a 18. század regényeinek felépítéséhez, stílusához egészen más ideológiai okokra vezethető vissza: mély, keserű, szatirikusan megnyilatkozó csalódására a polgári erkölcsök, a korabeli politika és a társadalmi és politikai élet viszonyai iránt. Mikor felújítja a 18. század stílusát, a korabeli apologetikát akarja leleplezni.

Ezért redukálódik számára a történelmi események ábrázolásának dilemmája arra, hogy válasszon a közélet patetikus feldicsőítése és a privátélet realisztikus erkölcsrajza között. Ha például hőse, Henry Esmond, aki történetét – a 17. és 18. század fordulóján – maga beszéli el, Fielding regényeit pole-

mikusan szembeállítja a hivatalos történelem-ábrázolásokkal, ha egy Addisonnal folytatott vitában a realizmus jogait védi a háború festésében a költői szépítgetéssel szemben, ez a kifejezésmód nagyon jól eltalálja a kor hangját, a korabeli emlékiratok nyelvét, ugyanakkor azonban magának Thackeray-nek az írói meggyőződését is kifejezi. Ennek a stílusnak alapja a hazug hősiesség leálcázása, és főként az állítólagos hősiességről szóló történelmi legendák leleplezése. Esmond plasztikusan és szépen mondja erről: „Van-e magasztosabb színjáték a száműzött nagy királynál? Ki érdemli meg inkább becsülésünket, mint a balsorsba zuhant hősies ember? Mr. Addison ilyen alakot festett nemes drámájában, a *Catóban*. De képzeljük el magunknak a menekülő Catót egy csapszékben egy-egy lánnyal mindkét térdén, körülvéve bukásának egy tucat odaadó és részeg társától és egy kocsmárostól, aki számláját követeli: a balsors méltósága itt teljességgel elveszett." Ezt a leleplezést kívánja Thackeray, ha a történelemről le akarja tépni a parókát, ha tagadja, hogy az angol és francia történelem csak a windsori és a versailles-i udvarban játszódik.

Mindezt persze Esmond mondja, nem Thackeray maga, és a regény nem objektív korrajz akar lenni, hanem csak a hős életrajza. De nem szólva arról, hogy a magánélet erkölcsrajzának ez a viszonya a történelmi eseményekkel például a *Hiúság vásárában* nagyon hasonló vonásokat mutat, Thackeray-hez hasonlóan jelentős és tudatos írónál ez a szerkesztési mód sem lehet véletlen. A naplóforma megfelelő írói kifejezési eszköz a történelmi nagyság nála található leleplezése számára: mindent a mindennapi magánérintkezés közelségéből néz, és a nevetséges, az öntetszelgő hős hamis pátosza magától összeomlik, ha ilyen mikroszkopikusan vesszük szemügyre, össze is kell omlania. A hős még látta XIV. Lajost öregkorában. „Lehet – mondja –, hogy könyvnek, szobornak vagy falfestménynek alkalmas hős volt, de vajon több volt-e embernél Madame Maintenon, az őt borotváló fodrász vagy orvosa, Monsieur Fagon szemében?" E közelség mindent szétrombol: Marlborough állítólagos hadvezéri nagyságát, a trónkövetelő Stuartét stb. És ha minden történelmi nagyságról lehullott a lepel, nem marad egyéb, mint azoknak az egyszerű, igazi áldozatra kész, alig átlagon felüli embereknek becsületessége, akik közé a hős maga is tartozik.

Ezt a képet Thackeray figyelemre méltó következetességgel végigviszi – de vajon ebből valóban megszületett a kor szándékolt képe? Thackeray-nek *saját* dilemmája megoldásában teljesen igaza van. De a dilemma maga szűk és hamis. Van egy harmadik megoldás is, éppen az, amit a klasszikus történelmi regény szokott ábrázolni. Igaz: a „dicsőséges forradalomtól" a hannoveri ház Anglia trónján való megszilárdulásáig terjedő időszak minden bi-

zonnyal nem tartozik a különösen hősiesek közé, főként a Stuartok híveinek élete és viselt dolgai nem ilyenek.

De már Scott is feldolgozta ezeket a Stuartok visszahozatalára irányuló kísérleteket (a *Waverley*-ben, a *Redgauntlet*ben és a *Rob Roy*ban egy későbbi korszakra vonatkozólag), és sem a dinasztiát, sem híveit nem idealizálta, sőt nem is kímélte őket. Mégis a történelem olyan drámai képe született nála, amely minden fázisában nagy, drámai, mély konfliktusokkal telt. A nagyszabású ábrázolás alapját könnyű belátni. Scott széles és *objektív* képet fest azokról a történelmi erőkről, amelyek a Stuart-féle felkelések irányába hatnak, de azokról is, melyek a felkelést eleve kudarcra kárhoztatják. A kép középpontjában a gazdasági és társadalmi viszonyoktól kétségbeesett küzdelembe hajszolt, kalandoktól félrevezetett skót klánok állanak. Magának a trónkövetelőnek sorsa is tragikomikus Scottnál, angol híveié pedig komikus vagy siralmas. Elégedetlenek a hannoveri rezsimmel, de azért nyugton maradnak, mert túlságosan gyávák és cselekvésképtelenek, mert nem merik kockára tenni jólétüket, mert Anglia növekvő kapitalizálódása mindjobban kiegyenlítette a régebbi különbségeket a feudális és tőkés földbirtok között. De azáltal, hogy egy nép igazi szenvedése, igazi – bár időszerűtlenné vált, tévútra került – hősiessége szolgál a cselekmény hátteréül, az események elveszítenek minden kicsinyes és véletlen, pusztán privát jelleget.

Thackeray viszont nem látja a népet. Cselekményében a felső réteg intrikáira szorítkozik. Igaz, hogy itt is jelentős író marad és pontosan tudja, hogy ez a kicsinyesség az általa ábrázolt réteg sajátja, hogy ezzel még semmit sem mond az egész történelmi folyamat lényegéről. Nem véletlenül bukkan fel egyes beszélgetésekben minduntalan a cromwelli idők árnyéka, az angol nép hősi korszaka. De ez a korszak nyilván végleg és nyomtalanul eltűnt, és az ábrázolás tárgyául szolgáló élet teljesen feloldódik kicsinyes magánesemények ben. Hogy a nép mit gondol mindarról, ami történik, titok marad. Az tudniillik, hogy az angol nép, amely polgárháborúkban vérzett, főként a középparasztság (a yeomanry) és a városi plebejusok éppen a kapitalizmus rohamos fejlődése következtében gazdaságilag és erkölcsileg tönkrementek, hogy a vérükkel öntözött földből csak sokkal később keltek ki az új hősök: a ludditák és a chartisták. Ezekből a tragédiákból, melyek a „fent" lejátszódó tragédiák és komédiák valóságos alapját adják, Thackeray mit sem lát.

Ezzel azonban megszűnik nála a történelmi objektivitás, és minél kényszerítőbben okolja meg alakjainak egyedi cselekvéseit lélektanilag, minél finomabban viszi keresztül ezt a privát lélektant, annál véletlenszerűbbnek tűnik minden históriai távlatból. Természetesen nem hamis, sőt nagyon is finom lélektannal tárja fel alakjai politikai állásfoglalásában a véletlenszerűséget.

Az ilyen véletlen azonban csak akkor hat akár helyesnek, akár hamisnak, ha az objektív összefüggések a történelmi szükségszerűség egy mozzanatának mutatják. Scott Waverley-je is véletlenül kerül bele a Stuart-féle felkelésbe; de ezzel a lépéssel alakja mintegy vezérfonál azoknak, akik számára ez az állásfoglalás társadalmi-történeti szükségszerűség. Ha azonban Thackeray külön kiemeli, hogy hőse csak azért lett elkeseredett ellenfele és nem lelkes híve Marlborough-nak, mert ez egy fogadás alkalmából rosszul bánt vele, s ha Marlborough aztán a regényben kizárólag a magánsértődöttségnek ebből a szemszögéből mutatkozik meg, olyan karikatúra keletkezik, hogy Thackeray maga is kénytelen utólagos, felületes korrektúrákat, naplójegyzeteket beiktatni saját szubjektivizmusa ellen. De ezek a korrektúrák csak elméletileg csökkentik az egyoldalúságot, nem domboríthatják ki Marlborough alakját történelmi értelemben.

Ez a szubjektivizmus mindazokat a történelmi alakokat lealacsonyítja, akik a regényben előfordulnak. Nem beszélünk arról, hogy Swiftet kizárólag „túlságosan is emberi" oldalairól látjuk, úgyhogy kicsinyes intrikusnak és történtőnek kellene tartanunk, ha *saját* műveiből (és nem Thackeray regényéből) nem volna róla más képünk. De olyan alakok is, mint Steele és Addison, a kor ismert írói, noha Esmond nyilvánvaló rokonszenvvel rajzolja őket, objektíve elveszítik jelentőségüket, mert csak azokat a vonásokat látjuk belőlük, amelyek az átlag hétköznap kedélyes magánéletében szoktak megnyilvánulni. Ami a kor fontos áramlatainak jelentős képviselőivé, a népben végbemenő erős átrétegeződés ideológusaivá teszi őket, Thackeray általános felfogásához képest elbeszélése keretén kívül kell hogy álljon. Folyóiratuk, a *Spectator* hatását az egész művelt polgári Európára a történelemből és az irodalomtörténetből eléggé ismerjük. Ugyancsak e hatás alapját, amely nagyobbrészt abban áll, hogy folyóiratukban az élet mindennapos eseményei váltak a feltörekvő új, győzedelmes polgári erkölcs elméleti megokolásának és gyakorlati bemutatásának kiindulópontjává. Mármost a *Spectator* a *Henry Esmond*ban előfordul. A hős ugyanis a kiadókkal való személyes barátságát arra használja fel, hogy imádottja léha kacérságát kifigurázza és ezáltal erkölcsileg hasson rá. Nagyon könnyen meglehet, hogy a folyóiratokban ilyen cikkek is megjelentek. De történelmi szerepüknek az ilyen magánepizódokra való leszállítása objektíve a történelem eltorzítását, kicsinyes magánszínvonalra való leértékelését jelenti.

Thackeray minden bizonnyal szenvedett ettől a diszkrepanciától. Egy másik történelmi regényében *(A virginiai fivérek)* kifejezést ad ennek az elégedetlenségének. Kifejti, hogy a korabeli író képtelen embereit hivatásuk, tényleges munkájuk stb. dús összefüggésében megmutatni. Az író szerinte egyrészt

csak emberei társadalmi létének külsőleges életformáit (felületes, „mondén" értelemben), másrészt csak szenvedélyeiket, szerelmüket vagy féltékenységüket ábrázolhatja. Thackeray ezzel igen jól domborítja ki a realizmus kezdődő hanyatlásának döntő fogyatékosságát, persze anélkül, hogy igazi társadalmi okait és író következményeit megértené. Nem látja, hogy ez a fogyatékosság az emberek szűkké és egyoldalúvá vált felfogásából származik, abból, hogy az ábrázolt alakok elszakadtak a népélet nagy áramlataitól s így a valóságos jelentős problémáktól, a kor valóságos mozgatóerőitől.

A realizmus klasszikusai az emberi életnek ezeket az oldalait azért ábrázolhatták költőileg és plasztikusan, mert minden társadalmi erőt emberi viszonylatok képében láttak. Egy-egy fontos sorsfordulat, mint az öreg Osbaldiston fenyegető csődje a *Rob Roy*ban, Scottnak megadja a lehetőséget arra, hogy a glasgow-i kereskedők különféle szokásait nehézkes környezetrajz nélkül a helyzet társadalmi-emberi drámaiságából fejlessze ki. Andrej Bolkonszkij, Nyikolaj Rosztov, Borisz Drubeckoj, Gyeniszov, Berg stb. különböző magatartása a katonai hivatással szemben, a fiatal és öreg Bolkonszkij különböző állásfoglalása a mezőgazdasághoz és a jobbágysághoz, Tolsztojnál mint a mese szerves, integráns alkotóeleme jelentkezik, mint az alakok emberi és lélektani fejlődésének részei.

Az általános privatizálódással a társadalom és történelem szemléletében az ilyen eleven felfogások, összefüggések veszendőbe mennek. A hivatás holt dolognak tűnik; minden emberit elfed az élet prózájának homokja. A későbbi naturalisták – már Zola is – rávetik magukat ugyan erre a prózára és az irodalom középpontjába helyezik, de csak amennyiben halott vonásait a dologi „milieu" leírására korlátozott ábrázolással íróilag rögzítik és megörökítik: azt, amit Thackeray helyes érzékkel, jóllehet egy hamis helyzetből, ábrázolhatatlannak nyilvánított, meghagyják ábrázolhatatlan mivoltában, de ábrázoláspótlékokkal, a dolgok és viszonylataik „tudományos", a részletekben ragyogó, puszta leírása által mégis ábrázolják.

Thackeray, a tudatos realista, akit annyi szál fűz az igazi realizmus hagyományaihoz, nem fanyalodik erre a naturalista módszerre. Azért menekül a történelmi regény számára elérhetetlen formája mögé, az angol felvilágosodás stílusának felújításához. Az archaizálás itt azonban, mint mindenütt, csak problematikus eredményeket hozhat. A stíluskeresés stilizáláshoz vezet, amely a társadalmi életről vallott felfogását még rikítóbban mutatja, még erősebben aláhúzza, mint az tudatos szándékában áll. Hiszen csak a hamis nagyságot, az álhősiességet akarja leleplezni, stilizálása azonban – mint láttuk – arra vezet, hogy minden történelmi alak – valóságos – jelentősége igen csökkentett, néha egyenesen megsemmisítő megvilágításban jelentkezik. Az egy-

szerű erkölcsösség valódi, intenzív fenségét akarja feltárni, stilizálása azonban oda vezet, hogy pozitív alakjai unalmas, elviselhetetlen erkölcscsősznek mutatkoznak. A 18. század írói hagyományaihoz való kapcsolódás ugyan stiláris tartást ad alakjainak, ami az elbeszélő forma kezdődő naturalista felbomlása közepette jóleső látvány. Ez a tartás azonban csak stiláris, nem nyúlik az ábrázolás mélyére, nem oldhatja meg tehát ezt a problematikát, mely a történelem privatizálásából ered, hanem legjobb esetben csak elleplezi azt.

Tolsztoj és a realizmus fejlődése

„A forradalom előkészítésének kora egy jobbágytartók által elnyomott országban, Tolsztoj zseniális ábrázolóereje következtében, az egész emberiség művészi fejlődésében egy lépést jelentett előre."

LENIN

Tolsztoj műveinek lenini értékelése az alapja minden vizsgálatnak, melynek feladata Tolsztoj helyét a világirodalomban, a jelentőségét a realizmus fejlődésében megállapítani. Mint a marxizmus módszertani és történeti alkalmazásának egyéb fontos kérdéseiben, úgy ebben a kérdésben sem értették meg hosszú ideig a lenini felfogás egész mélységét. Tolsztoj világhíre, nagy aktuális jelentősége a munkásmozgalom számára az 1905-ös forradalom előtti és utáni korszakban, azzal járt, hogy a II. Internacionálé csaknem valamennyi kritikusának többé-kevésbé behatóan számot kellett vetnie a költővel. Számvetéseik azokban gyökeresen eltérnek Lenin írásainak irányvonalától. Akkoriban vagy egyáltalán nem, vagy csak igen kevéssé értették meg azokat a bonyolult társadalmi törekvéseket, amelyeket Tolsztoj művei visszatükröznek. S a tolsztoji művészet szociális alapjának hiányos feltárásának eredményeképpen az író felületes, néha egészen ferde és az igazságot eltorzító művészi értékelése születik.

Lenin Tolsztojt „az orosz forradalom tükrének" nevezi. S ehhez a megállapításhoz tüstént hozzáfűzi, hogy sokan ezt első látásra különösnek ítélik. „Csak nem nevezhető tükörnek az, ami szemmelláthatóan helytelenül tükrözi vissza a jelenségeket?"* De Lenin itt is, mint mindenütt, nem áll meg annál az ellentmondásnál, melyet az élet jelenségei első pillantásra nyújtanak, hanem mélyebbre ás, le a jelenségek gyökeréig, s megmutatja, hogy az ellentmondás, éppen ellentmondásos mivoltában, szükségszerű és megfelelő kifejezési formája a forradalmi fejlődési folyamat gazdagságának és bonyolultságának. Lenin a Tolsztoj nézeteiben és ábrázolási formáiban megnyilvánuló ellentmondásosságot, a világtörténelmi nagyságnak és a gyermekes együgyűségnek szétválaszthatatlan keverékét egységnek látja, a parasztmozgalom nagysága és gyengéi gondolati és művészi tükörképének az 1861-es reform

* Lenin: *Az irodalomról.*

után, az 1905-ös forradalom előtt. Ebből a felfogásból kiindulva érti meg Lenin, milyen mesteri módon ábrázolja Tolsztoj ennek az egész kornak néhány legjelentékenyebb vonását, s milyen művészettel rajzolta meg a földbirtokost és a parasztot egyaránt. S Lenin azt is igen kézzelfoghatóan megmutatja, hogy az a jelentős, találó és gyűlölködő kritika, amelyet Tolsztoj e kor orosz társadalma felett kimond, a „patriarchális", naiv paraszt álláspontjáról elhangzó kritika. „Tolsztoj", Lenin szerint, „az orosz nép milliós tömegeinek azt a hangulatát fejezi ki, amely a mai élet urait *már* gyűlöli, de *még* nem jutott el az ellenük folytatandó tudatos, következetes, könyörtelen harcig."

Csak ez az álláspont tette Lenin számára lehetségessé, hogy Tolsztojban világtörténelmi jelentőségű művészt lásson. Makszim Gorkij idézi fel visszaemlékezéseiben miként értékelte Lenin Tolsztojt:

„– Micsoda kolosszus, mi? Micsoda hatalmas ember! Ez aztán művész, barátocskám... És tudja-e, mi még a bámulatos? Eddig a grófig igazi muzsik nem szerepelt az irodalomban.

Aztán félig behunyt szemmel nézett rám és azt kérdezte:

– Kit lehet egész Európában melléje állítani?

Maga felelte:

– Senkit."*

A II. Internacionálé legismertebb teoretikusai azért ítélik meg hamisan Tolsztojt, mert a parasztság lázongásának forradalmi jelentőségét egyáltalán nem értik. Minthogy Tolsztoj művészi tevékenységének magvát, legmélyebb alapját nem fogják fel, a felület közvetlen jelenségeibe, Tolsztoj közvetlen tematikájába kellett kapaszkodniuk. S mert ugyanekkor – joggal – nem ismerték el azt a hamis univerzalitást sem, amelyet az orosz és az európai polgárság Tolsztoj *egész működésének* tulajdonított, az a ferde helyzet állott elő, hogy a tolsztoji *művészet* univerzális, átfogó jellegét is tagadniuk kellett. Ha például Plehanov fölveti a kérdést, hogy „honnan kezdve" és „meddig" ismerhetik el Tolsztojt a haladás képviselői, akkor, természetesen, Tolsztoj társadalomkritikai tevékenységére helyezi a súlyt. Ennek a tevékenységnek az értékelése azonban, a kérdés alapjainak megítélésében mutatkozó eltéréseknek megfelelően, szöges ellentétben áll Lenin felfogásával. A dolgozó nép haladó képviselői, mondja Plehanov, „Tolsztojban azt az írót becsülik, aki hatalmas művészi tehetségét arra használta, hogy a társadalmilag ki-nem-elégítőt szemmelláthatóan, *ámbár csak epizódszerűen*, ábrázolja." (Kiemelés tőlem. L. Gy.)

* Lenin: *Az irodalomról.*

A tolsztoji művészet lényegének ugyanilyen hamis megítélését látjuk Rosa Luxemburgnál és Franz Mehringnél is.

Plehanov mindezzel megteremtette a háború előtti szociáldemokrácia balszárnya és centruma számára az elméleti és történelmi alapot Tolsztoj felfogásához. Különösen Rosa Luxemburgra volt erős hatással, de még az esztétikai kérdésekben igen finomérzékű s gyakran teljesen önálló Mehring sem tud teljesen szabadulni ezektől az előítéletektől, s nem képes eljutni Tolsztoj történelmi jelentőségének lenini megértéséhez. De azért Mehringnél legalább némi jelei vannak ennek. Felismeri, hogy a *Sötétség hatalma* azért vált ki olyan egyedülálló benyomást, mert az orosz paraszti életet a valósághoz híven ábrázolja. Mehring látja, mi a *Háború és béké*ben az igazán népi elem: „Az a kor ez, amelyben az orosz nemzet önmagát megteremtette, és nem a cár vagy a generálisai, vagy a miniszterei, vagy általában az uralkodó osztályok hozták azt létre. Ezek mind jelentéktelen, közömbös, mellékes figurák, akik semmit sem alkotnak, vagy csak szerencsétlenséget okoznak, ha saját szakállukra akarnak cselekedni, akik nagyot csak mint a titokzatosan, ámde ellenállhatatlanul működő népi erő eszközei teremtenek." De az ilyen megjegyzések Mehringnél is ritkák, s Tolsztojt általában a plehanovi vonalon értékeli.

Teoretikus könnyelműség volna egyszerűen napirendre térni – nyilvánvaló tarthatatlansága miatt – a II. Internacionále korszakának hamis Tolsztoj-felfogása felett. Mert lényegében tovább él a vulgárszociológiában. Így például V. M. Fritsche, a hosszú ideig befolyásos orosz irodalomtörténész, Lenin Tolsztoj-kritikája elé írt előszavában Tolsztojt „szubjektív művésznek" nevezi. Fritsche a polgári kritikával teljes összhangban azt a nézetet vallja, hogy Tolsztoj igazán meggyőzően csak a saját osztályát, a nemességet tudja ábrázolni. De nemcsak tárgyában korlátozódik a nemességre, hanem „szemmelláthatóan idealizálja is a nemeseket, nem minden oldalról, nem objektíven, hanem »tendenciózusan« világítja meg őket." Hogyha ez volt Tolsztoj felfogása és ábrázolásmódszere – mint ahogy Fritsche megpróbálja életművének elemzésével bebizonyítani –, akkor hogyan lehetett Tolsztojból nagy realista, nem pedig közönséges, bár igen tehetséges apologétája az orosz nemességnek? – Ez a vulgárszociológia titka.

Ha tehát Tolsztoj világirodalmi jelentőségét elemezni akarjuk, akkor nemcsak a művészetéről elterjedt hazug és torzító legendákat kell félretolnunk, hanem végeznünk kell a vulgárszociológia összes nézeteivel is s analízisünk alapjává az egyetlen helyes, a lenini álláspontot kell megtennünk. (Lenin véleményén kívül megértéséhez csak az orosz forradalmi-demokrata kritika felfogása visz bennünket közelebb. Ezért a következőkben több ízben fogunk Csernisevszkij Tolsztoj-értelmezésével is találkozni.)

Az az előre lépés, amelyet Tolsztoj életműve a világirodalomban jelent: a nagy realizmus továbbfejlesztése. Ez azonban igen sajátságos körülmények között történt. Tolsztoj a 18. és 19. század nagy európai realizmusának tradícióit, Fielding és Defoe, Balzac és Stendhal hagyományait továbbfejleszti ugyan, de olyan időben, amelyben már a nagy realizmus Európában elvirágzott, amikor Európában a nagy realizmust visszaszorító, hagyományait feledésbe borító irodalmi irányok váltak uralkodókká. Tolsztoj irodalmi működésével tehát – világirodalmi méretekben – az ár ellen úszott, a nagy realizmus hanyatlásának árja ellen.

De Tolsztoj világirodalmi helyzetének sajátossága ebben még nem merül ki. Sőt egyenesen megtévesztő lenne ezt az ellentétet mereven és egyenesvonalúan végigvinni s Tolsztoj helyét kora világirodalmában úgy kijelölni, mintha Tolsztoj, saját kora valamennyi irányát és íróját elvetve, makacsul a nagy realizmus hagyományaihoz ragaszkodott volna.

Mindenekelőtt: Tolsztoj művészileg és stílus tekintetében nem folytatója a nagy realizmus tradícióinak. Nem óhajtjuk itt filológiai pontossággal felvonultatni ítéleteit a régibb és újabb realisták felett; ezek az ítéletek sokszor egymásnak ellentmondók és – mint a legtöbb nagy író ítéletei – egy-egy munkaperiódus konkrét szükségletei szerint változnak. Kortársai kicsinyes naturalizmusa ellen persze Tolsztoj mindig egészséges és haragos megvetést tanúsított. Gorkijjal beszélgetve Balzacot, Stendhalt és Flaubert-t Franciaország legjelentősebb íróinak mondja (s nem él fenntartásokkal Flaubert-rel szemben, mint ahogy igenis él Maupassant-t illetően), ellenben ugyanabban a beszélgetésben a Goncourt-okat pojácáknak nevezi. Maupassant művéhez írt korábbi előszavában szintén hiába keresnénk a maupassant-i realizmus egyes hanyatlási tendenciáinak következetes elvi bírálatát.

A régi nagy realisták közvetlen stiláris hatásai Tolsztojra nemigen mutathatók ki. Tolsztoj realizmusának elvei *objektive* jelentik a nagy realizmus továbbvitelét, *szubjektive* azonban saját kora, saját hazája ábrázolói problémáiból nőttek ki spontán módon, állásfoglalásából kora nagy problémájával szemben: mi volt a falusi kizsákmányoltak viszonya kizsákmányolóikhoz? (E kérdés lenini jellemzését már felidéztük és stiláris következményeit a továbbiakban még részletezzük.) A tolsztoji stílus kialakulására természetesen nagy befolyással volt a régi realisták tanulmányozása. De helytelen volna megkísérelni a nagy realizmus tolsztoji stílusát, egyenesen, művészi és irodalmi vonatkozásban a nagy régi realisták stílusából levezetni.

Tolsztoj mindig eredetien, időszerűen fejlesztette tovább a régi realizmus hagyományait, sohasem mint epigon. Tolsztoj mindig valóban korszerű, éspedig nemcsak tartalmilag, nemcsak a műveiben ábrázolt társadalmi proble-

mákban és alakokban, hanem egyszersmind művészi értelemben is. Ennek következtében sok közös vonás adódik közte és európai kortársai művészi ábrázolásmódja között. De érdekes és fontos ebben a közösségben az, hogy azok a művészi vonások, amelyeknek uralma az európai nagy realizmus hanyatlását fémjelezte, s melyek e hanyatlást Európában meggyorsították s az irodalmi formák – a regény, a novella, a dráma – bomlásához hozzájárultak, Tolsztojnál, irodalmi kérdésföltevésének alapjával szoros összefüggésben, egy egészen eredeti és nagyszabású forma építőelemeivé válnak. Olyan forma elemeivé, mely a nagy realizmus tradícióit egyedülálló módon fejleszti tovább, mely az egész világirodalom nagy realizmusának egyik csúcspontját jelenti.

Ha Tolsztoj műveit világirodalmi szempontból elemezzük, akkor a tolsztoji stílus sajátosságának, irodalmi helyzete egyedülálló mivoltának kell az analízis kiindulópontjául szolgálnia.

Ha nem ismerjük fel Tolsztoj műveinek eme egyedülálló jellegét, világsikerük nem érthető. Mert mindig szem előtt kell tartani, hogy Tolsztoj mint *sajátosan modern* író ért el sikert, éspedig mint olyan író, aki tartalmilag és formailag is modernnek számított. Világsikere volt – körülbelül a 19. század hetvenes éveitől fogva – abban az irodalmi világban, azon olvasóközönség előtt, amelynek emlékezetében a negyvennyolc előtti európai irodalom hagyományai egyre jobban elhalványultak, sőt, amely ezzel a tradícióval többnyire kimondottan és élesen szembenállt. (Stendhal sikere ebben a korban részben félreértésen, részben hamisításon alapszik; megpróbálták Stendhalból a szubjektivista pszichologizmus előfutárát csinálni.) Zola például Balzac és Stendhal állítólag romantikus elemeit élesen elutasítja, éppen azt bírálja bennük, amivel a hétköznap átlagán túlmentek, vagyis: amiben nagy realisták voltak. Flaubert-ben és különösen a *Bovaryné* című regényében látja annak a kiteljesedését, amit Balzacban értékesnek és jövőbe mutatónak tart. A naturalizmus kisebb irodalmi és kritikai képviselőinél (és a naturalizmust felváltó irányok híveinél) ez az elfordulás a nagy realizmus hagyományaitól még határozottabb, mint Zolánál.

Ebben a környezetben következik hát be Tolsztoj világsikere. S azt a művészi lelkesedést, amelyet Tolsztoj művei a naturalizmus és a későbbi irodalmi irányzatok táborában keltettek, nem szabad lebecsülni. Természetesen Tolsztoj világsikere sem kizárólag, sem elsősorban nem ezen a lelkesedésen alapul. De, másfelől, ilyen tartós nemzetközi siker, mely mind a mai napig tart, nem következhetett volna be, ha a különböző irodalmi irányok hívei Tolsztoj művében értékes érintkezési pontokat nem találtak volna, vagy legalább nem véltek volna találni. A különféle naturalista „szabadszínpadok" Németországban, Franciaországban, Angliában legelsőnek többnyire a *Sötétség hatalmát*

játszották, mint a naturalista dráma vélt mintaképét. S nem sokkal azután Maeterlinck is hivatkozik „új" drámai stílusának elméleti megokolásaként Ibsen *Kísértetek*jére, s a tolsztoji *Sötétség hatalmá*ra. S ez így megy tovább, napjainkig.

Bármily egyedülálló volt is Tolsztoj hatása Európára, itt mégsem elszigetelt jelenségről van szó. Tolsztoj betörése a világirodalomba ugyanakkor játszódik le, amikor az orosz és a skandináv irodalom váratlanul és példátlan gyorsasággal vezetőszerepre tesz szert az európai irodalomban. Mindaddig a 19. század nagy világirodalmi áramlatai a vezető nyugati országokból, Angliából, Francia- és Németországból indultak ki.

Más nemzetek írói csak elvétve tűnnek fel a világirodalom láthatárán. A 19. század hetvenes, nyolcvanas éveiben ez a helyzet egyszerre megváltozik. Igaz, mielőtt még az orosz irodalom általános elismeréshez jutott volna, Turgenyev hírneve a német és a francia irodalomban már elterjedt. De egyrészt Turgenyev hatását nem lehet Tolsztojéval és Dosztojevszkijével – a mélység és az átfogó jelleg tekintetében – összehasonlítani, másrészt Turgenyev főleg művészetének azokkal a vonásaival hatott, amelyek csakugyan némi rokonságban voltak az akkori francia realizmussal. Ellenben Tolsztojnál és az ugyanakkor világhírre emelkedő skandináv íróknál, elsősorban Ibsennél, tárgykörük és alkotásmódjuk idegenszerűsége is nagy szerepet játszott. Engels Paul Ernsthez intézett, Ibsenről szóló levelében kiemeli:

„... Norvégia az utolsó húsz évben olyan irodalmi fellendülést ért meg, amilyennel vele egyidejűleg Oroszországon kívül egyetlen más ország sem dicsekedhet ... ezek az emberek sokkal többet tesznek másoknál és bélyegüket más irodalmakra is rányomják, nem utolsósorban a németre is."*

Ha az orosz és a skandináv irodalom hatását illetően ki is emeltük az idegenszerűség mozzanatát, ne tévesszük ezt össze az imperialista korszakban fellépő dekadens egzotikum-vadászattal. A középkori misztériumok, a négerszobrászat, a kínai színház kultusza a realizmus teljes felbomlásának jelei; a polgári írók – néhány jelentékeny humanista kivételével – a valóságos élet problémáit mégcsak megközelíteni is képtelenek.

Az orosz és a skandináv irodalom hatása ellenben a polgári realizmus válsága idején kezdődik. A naturalizmus szétrombolja ugyan a nagy realizmus művészi alapjait, de a rombolók közül a legnagyobbak – gondoljunk Flaubert-re, Zolára, Maupassant-ra – még tudják, mi a nagy művészet s egyes műveikben, vagy műveik egy-egy részletében el is érik ezt a színvonalat.

* Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról.*

És ugyanígy áll a dolog olvasóikkal és híveikkel is.

Az orosz és a skandináv irodalom hatása a legszorosabban összefügg azzal, hogy általánosan érzik az európai realizmus hanyatlását és vágyódnak a nagy, időszerű, realista művészetre. Mármost az orosz és skandináv irodalom még Tolsztojnál sokkal kisebb íróiban is megtalálható az a bizonyos „nagy művészet", amely Európában már elveszett: a kompozíció és az alakok nagyszabású mivolta, a problémák felfedezésének és megoldásának magas szellemi színvonala, az általános koncepció merészsége, az állásfoglalás radikalizmusa.

A rendkívül éles kritikájú Flaubert is hangos lelkesedéssel üdvözli Tolsztoj *Háború és béké*jét. (Csak azokat a részeket bírálja, amelyekben Tolsztoj történelemfilozófiája leplezetlenül lép fel.)

„Köszönöm – írja Turgenyevnek –, hogy ideadta Tolsztoj regényét. Elsőrangú! Micsoda festő és micsoda pszichológus!... Úgy érzem, időnként shakespeare-i magaslatok vannak benne! Olvasása közben az elragadtatástól hangosan felkiáltottam... pedig a regény hosszú!"

Ugyanilyen lelkesedést keltettek ugyanez időben különösen Ibsen drámái a nyugat-európai értelmiség köreiben.

Flaubert, világnézetéhez híven, lelkesedését kizárólag művészi szempontból nyilvánítja ki. De az orosz és skandináv irodalom európai hatása, mint már említettük, nemcsak erre a művészi vonalra korlátozódik. Elsősorban az a tény hat, hogy ezeknél az íróknál egészen hasonló problémák merülnek fel, mint amelyek a nyugat-európai olvasóközönséget foglalkoztatják, de a problémák megragadása sokkal nagyszabásúbb és megoldásuk, ha idegenszerű is, mégis sokkal radikálisabb. És a legismertebb orosz és skandináv íróknál a mondanivalónak ezzel az idegenszerűségével sajátos ellentétben áll a csaknem klasszikusnak tűnő formai szigorúság, amely azonban nem akadémikusan elavult, ellenkezőleg: a tartalom és a kifejezésmód legmodernebb problémáival a legbensőbb összefüggésben áll. A tolsztoji nagy regények tisztán eposzszerűnek tűnő jellegéről, amely olyan valószínűtlen e korban, később még beszélni fogunk. De itt, ahol egyelőre e művek európai hatását és még nem magukat a műveket elemezzük, elég, ha rámutatunk Ibsen drámáinak szigorú felépítésére és kompozíciójára.

Abban az időben, amikor a dráma mindinkább miliőrajzzá bomlik, Ibsen szigorúan sűrített drámai cselekményeket épít, amelyeknek koncentráltsága az akkori olvasót és nézőt néha az antik drámairókra emlékeztette (lásd a *Kísértetek*ről szóló egykorú irodalmat). Abban az időben, amelyben a párbeszéd egyre jobban elvesztette drámai feszültségét és a köznapi beszélgetés hanglemezmásolatává fajult, Ibsen olyan dialógust teremt, amelynek minden mondata a beszélő jellemének újabb vonásait tárja fel s a cselekményt egy

lépéssel előbbreviszi, olyan dialógust, amely mélyebb értelemben élethű és mégsem válik soha a mindennapi beszélgetések kópiájává. A nyugat-európai értelmiség széles köreiben ezért az a benyomást keletkezik, hogy az orosz és a skandináv irodalom a jelenkor klasszikus irodalma, vagy legalábbis egy elkövetkezendő klasszikus irodalom művészi előfutárja.

Hogy az ibseni dráma – mélyebb értelemben – *mennyire* problematikus, hogy formai tökéletessége csak hiányosan fedi el Ibsen társadalomfelfogásának, s ezért *valóságos* drámai formájának belső ingatagságát, ezt hosszabb elemzés kapcsán külön kellene megvilágítani. Elég, ha megállapítjuk, hogy az ibseni dráma, ha belsőleg mégoly problematikus is, drámai sűrítettség és forma dolgában az egykorú nyugat-európai drámai kísérleteknek magasan fölötte áll. A különbség olyan nagy, hogy még azok a skandináv írók is, akik az általános európai hanyatlás jegyeit Ibsennél sokkal nagyobb mértékben mutatják, mégis fölényben vannak feszültség, koncentráció, a naturalista banalitás és a formális kísérletezések üres mesterkéltségének leküzdése tekintetében. Strindberg például sokkal tovább megy a drámai forma felbontásában, mint Ibsen. Konfliktusai, alakjai egyre szubjektívebbekké válnak, sőt átcsapnak a patológikusba. De első drámáiban mégis olyan mértékben található meg a felépítés egyszerűsége, az eszközök takarékossága, a párbeszédek összefogása, hogy hasonlót az akkori német és francia naturalizmus drámaíróinál hiába keresnénk.

Az európai irodalmi avantgarde ama reménye, hogy az orosz és skandináv irodalom feltűnése az európai irodalom föllendülésének hajnalát jelenti, persze illúzión alapult, azon a félreértésen, hogy a reménykedők sem saját irodalmuk hanyatlásának, sem Skandinávia és Oroszország sajátos irodalmi fellendülésének társadalmi okaival nem voltak tisztában.

Engels rendkívül világosan látta ennek az irodalmi fejlődésnek a sajátosságát s találóan jellemezte is társadalmi alapjának lényeges vonásait. Ennek megfelelően ezt írja Ibsenről Paul Ernstnek:

„És akármilyen hibái vannak is pl. Ibsen drámáinak, elénk tárnak egy világot, amely bár kis- és középpolgári, de azért csillagtávolságban van a némettől, egy olyan világot, amelyben az embereknek még van jellemük és kezdeményező képességük és ha külföldi fogalmak szerint gyakran furcsán is, de önállóan cselekszenek. Ami engem illet, az ilyesmit szeretem előbb alaposan megismerni, mielőtt ítéletet mondok róla."*

Engels kiemeli az orosz és skandináv irodalom európai hatásának lényegét is: abban a korban, amelyben a polgári hétköznapi életből a jellem ereje, a

* Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról.*

kezdeményezés, az önállóság egyre jobban kivész, amelyben a becsületes írók csak az üres akarnok és a buta áldozat közötti különbséget ábrázolhatják (Maupassant), itt egy olyan világ képe bontakozik ki, amelyben az emberek dühös szenvedéllyel – ha tragikus vagy tragikomikus hasztalansággal is – küzdenek az ellen, hogy a kapitalizmus lealacsonyítsa őket. Az orosz és a skandináv irodalom hősei tehát ugyanazt a harcot vívják, melyet az európai irodalom hősei; lényegében ugyanazok a társadalmi erők gyűrik le őket. De küzdelmük és vereségük összehasonlíthatatlanul nagyobb arányú, heroikusabb, mint Nyugat-Európa hasonló hőseié. Vessük össze Ibsen Nóráját vagy Alvingnéját a nyugat-európai drámák és regények házassági tragédiáinak hősnőivel, s akkor világos előttünk a különbség, az óriási hatás alapja.

Ezek után nem nehéz e hatás társadalmi gyökereit felfedni.

Az európai burzsoázia a 48-as forradalom, a júniusi fölkelés és különösen a párizsi kommün után az *apologetika* korába lépett. A német és az olasz nemzeti egység megteremtésével a polgári forradalom döntő feladatai Nyugat-Európa *nagy* országai számára egy időre megoldódtak. Persze, jellemző, hogy ez a megoldás Németországban is, Itáliában is már nem forradalmi, sőt egyenesen reakciós irányban következett be. A burzsoázia és a proletariátus közötti osztályharc nyilvánvalóan valamennyi társadalmi probléma központjába került. A burzsoázia ideológiai fejlődésének fővonala egyre inkább a kapitalizmus védelme lesz a proletariátus igényeivel szemben. Az imperialista kor gazdasági feltételei mind hatalmasabb méretekben bontakoznak ki, és egyre erélyesebb befolyást gyakorolnak a burzsoázia eszmei fejlődésére.

Ez, persze, korántsem azt jelenti, hogy ennek a kornak valamennyi nyugat-európai írója tudatosan vagy öntudatlanul apologéta, a kapitalizmus dicsőítője volna. Ellenkezőleg. Nincs ebben a korban jelentékeny író, aki ne foglalt volna felháborodottan vagy ironikusan állást a polgári társadalommal szemben. De ennek az ellenzékiségnek általános keretét, kifejezésének költői lehetőségeit a polgári társadalomnak ez a fejlődése, a polgári ideológiának ez a fordulata határozta meg, szűkítette össze, korlátozta. Nyugat-Európa polgári világából hosszú időre minden hősiesség, minden kezdeményezés és önállóság kiveszett. A jelentékeny írók, akik ellenzéki érzülettel fogtak bele a világ költői ábrázolásába, csak saját társadalmi környezetük útszéli aljasságát ábrázolhatták s ezért – ennek a valóságnak a hatalmából, melyet költőileg tükröztek – belekerültek a naturalizmus közhelyszerű szűkösségébe. Ha túl is akartak menni ezen a valóságon (mert hajtotta őket a nagyság eleven szomja), akkor már nem találtak olyan élet-anyagot, amelyet költői koncentrációval élethűen naggyá fokozhattak volna. Valahányszor megkísérelték a nagyság ábrázolását,

egyre üresebb, elvontan utópikus, rossz értelemben romantikus képek származtak nekifutásaikból.

Skandináviában és Oroszországban a kapitalista fejlődés sokkal később kezdődik, mint Nyugat-Európában. Ezeknek az országoknak az ideológiája ezért a hetvenes–nyolcvanas években még nem volt apologetikus. A nagy realizmus társadalmi feltételei, melyek Swifttől Stendhalig az európai irodalom fejlődését meghatározták ezekben az országokban, ha másként is, ha rendkívül megváltozott viszonyok között is, de még léteztek.

Ibsen drámáinak elemzésében Engels élesen hangsúlyozza a norvég társadalmi fejlődésének ezt a vonását, ellentétben az akkori német fejlődéssel.

De a nagy realizmus *orosz* társadalmi alapját nem szabad a skandinávval azonosítani. Amíg arról volt szó, hogy megmagyarázzák a skandináv és orosz irodalom általános európai *hatását*, addig beérhettük annak megállapításával, hogy mindkét országban, közösen, megvoltak a Nyugat-Európáénál nagyvonalúbb realizmus feltételei. A kapitalizmus fejlődése megkésett, a társadalmi összfolyamatban kisebb volt a proletariátus és a burzsoázia osztályharcának szerepe, s ennek megfelelően az ideológiának általában nem volt, vagy kevésbé volt apologetikus jellege.

De a kapitalizmus elmaradottsága egészen más jelent Norvégiában, mint Oroszországban. Engels erőteljesen hangsúlyozza a norvég fejlődés „normális" vonásait:

„Az ország, elszigeteltsége és természeti viszonyai alapján, elmaradott, de állapota mindenkor megfelelt termelési feltételeinek, vagyis normális volt."

A kapitalizmus előnyomulása, a sajátos norvég viszonyok mellett, szintén aránylag lassan és fokozatosan történik. „A norvég paraszt *sosem volt jobbágy* . . . A norvég kispolgár a szabad paraszt ivadéka, s ilyenformán: férfi a lezüllött német nyárspolgárral szemben."* A kapitalista elmaradottságnak mindeme kedvező feltételei hozzák létre a norvég irodalom sajátos virágzását. A kapitalizmus kedvező fellendülése átmenetileg élesen ellenzéki, erélyesen realista, nagyarányú és sokatígérő irodalom kibontakozását teszi lehetővé.

De a kapitalizmusnak idővel Norvégiát is be kell kapcsolnia az általános európai fejlődésbe; persze úgy, hogy az ország sajátos fejlődési feltételei bizonyos mértékig továbbra is megmaradnak. A norvég irodalom ezt a közeledést és hozzásímulást Európához csakugyan vissza is tükrözi. Már az idős Ibsennél is látjuk, hogyan válik ellenzéki érzülete egyre tanácstalanabbá s ennek következtében hogyan fogad el egyre többet a nyugat-európai irodalom dekadens vonásaiból és kifejezési eszközeiből (szimbolizmus). S Norvégia ifjabb

* Marx–Engels: *Művészetről, irodalomról.*

ellenzéki és realista íróinak pályája azt mutatja, hogy az írók egyre jobban a kapitalista Nyugat általános reakciós, realizmus-romboló ideológiai és irodalmi hatása alá kerülnek. Már a háború előtt is a nagy tehetségű, ellenzéki realista író, Arne Garborg pályája vallásos obskurantizmusban végződött és a háború után maga Knut Hamsun kapitulált a reakciós ideológia és irodalmi áramlatok, sőt a fasizmus előtt stb.

Oroszország kapitalista elmaradottságának egészen más a jellege. A kapitalizmus betörése a cárizmus félázsiai jobbágyságába hatalmas társadalmi erjedést eredményez. Ez a jobbágyság megszűnésétől az 1905-ös forradalomig eltart. Ennek a kornak a tükre, Lenin szerint, Tolsztoj. E fejlődés sajátos vonásai adják meg a tolsztoji művészet sajátos vonásait s ezzel együtt a különbséget is Tolsztoj európai hatása és a skandináv íróké között. Itt azt is látjuk tehát, hogy Tolsztoj írói hatásának reális és konkrét elemzése világirodalmi méretekben is csak a lenini analízis alapján lehetséges. A vulgárszociológusok Tolsztojról szóló nézeteiből kiderül, hogy a nagy író hatása előttük éppoly rejtélyes, mint az egykorú európai írók szemében volt.

Lenin a forradalmi korszak sajátosságát igen világosan határozta meg, ellentétben a megelőző, feudális és félfeudális társadalmak elleni forradalommal. Ezt mondja:

„Azt látjuk tehát, hogy a ‚polgári forradalom' fogalma még nem eléggé határozza meg azokat az erőket, melyek egy ilyen forradalomban győzhetnek. Lehetségesek, és voltak is olyan polgári forradalmak, amelyekben a kereskedő burzsoázia vagy a kereskedő és ipari burzsoázia volt a fő hajtóerő. Az ilyen forradalmak győzelme úgy mehetett végbe, mint a megfelelő burzsoá réteg győzelme ellenfelei (például a kiváltságos nemesség vagy az abszolút monarchia) fölött. Másképp áll a dolog Oroszországban. Nálunk a polgári forradalom győzelme *mint a burzsoázia győzelme:* nem lehetséges. Ez paradoxnak látszik, de mégis tény. A parasztnépesség túlnyomó súlya, a félfeudális nagybirtok rettenetes elnyomása, a proletariátus ereje és tudatossága, azé a proletariátusé, mely már szocialista pártban van megszervezve – mindez a *mi* polgári forradalmunknak *különleges* jelleget kölcsönöz . . . Ez a különlegesség nem szünteti meg a forradalom polgári jellegét. Ez a különlegesség csak burzsoáziánk ellenforradalmi karakterét alapozza meg s a proletariátus és parasztság diktatúráját teszi szükségessé egy *ilyen* forradalom győzelméhez."

Természetes, hogy Tolsztoj az orosz forradalomnak ezt a jellegét mégcsak nem is sejtette. De mint zseniális író, ennek a valóságnak bizonyos lényeges vonásait élethűen tükrözte, s ezért tudtán kívül, saját tudatos szándékai ellenére, Tolsztoj a forradalmi fejlődés bizonyos oldalainak költői ábrázolójává lett. A tolsztoji realizmus merészsége és nagyszerűsége tehát azon alapszik,

hogy világtörténelmileg jelentős, társadalmi alaptendenciájában forradalmi mozgalom a hordozója. *Ilyen* alap Nyugat-Európa egyetlen írójának sem állott akkor a rendelkezésére. Ilyen alapon – persze: más időben, más országokban – álltak Európa nagy írói a 48-as korszak előtt. Tolsztoj rokonsága velük: az alkotói folyamat egészében megnyilatkozó őseredeti társadalmi alapok rokonsága. S különbözni is annyiban különbözik tőlük, amennyiben konkrét társadalmi alapja, Oroszország forradalmi fejlődésének sajátossága, eltér azok társadalmi alapjától.

A nagy realizmus alapfeltétele, hogy az író, a következményekkel nem törődve, őszintén fedje föl és mondja ki mindazt, amit a társadalomban lát. De a nagy realizmusnak ezt a szubjektív feltételét még konkretizálni kell. Mert *csupán szubjektív* őszinteséggel a realista író akkor is rendelkezett, amikor a realizmus már hanyatlott, de ez magában a hanyatlás világnézeti és művészi következményeit nem tudta feltartóztatni. Az író szubjektív őszintesége csak akkor vezethet nagy realizmusra, ha jelentékeny társadalmi mozgalom írói kifejezése. Olyan mozgalomé, amelynek problémái az írót egyrészt arra szorítják, hogy a társadalmi fejlődés legfontosabb oldalait lássa meg és ábrázolja, másrészt olyan gerincessé teszik, olyan bátorságtartalékkal és erőkészlettel látják el, amely őszinteségét megtermékenyítheti. Ilyen nagy történelmi mozgalmak korántsem fedik egyszerűen a „haladás" lapos fogalmát. A vulgárszociológia a költői szubjektivitás társadalmi megalapozottságát azzal torzítja el, hogy író és társadalom viszonyát liberális-mechanisztikus módon leegyszerűsíti. Részben ráfogják a költőre, hogy okvetlenül „progresszív" (Balzacra például, hogy az ipari tőke képviselője!), részben elhanyagolják a legnagyobb írói tulajdonságokat, sőt hamisan saját ellentétükre festik őket, *mert* nem egyeztethetők össze a „haladás" liberális fogalmával.

A költői őszinteség objektív jelentősége, az a képessége, hogy a társadalmi fejlődés lényeges összetevő elemeit felfedi és ábrázolni tudja, ugyancsak megférhet az író reakciós vonásokat is tartalmazó világnézetével. Az írói őszinteség ilyen esetekben a társadalmi fejlődés igazságát annyiban fogja eltalálni, amennyiben a társadalmi mozgalom, amelyhez az író kapcsolódik, a valóságban problémákat vet föl és tud megoldani. Jelentékeny írók őszinteségét persze nem szabad az ilyen mozgalmak átlagképviselői kijelentésének mértékével mérni, sem maguknak a zseniális művészeknek nyilatkozataival. Az őszinteség hajtóereje attól függ, hogy egy ilyen mozgalom az emberiség fejlődésének milyen mély, objektív problémáit veti fel.

Lenin elemzi a forradalmi mozgalom oroszországi fejlődését 1905-ig s ez az elemzés világosan rámutat arra, hogy az orosz parasztság sajátos helyzete, a félfeudális zsarnokság összeomlásában játszott szerepe az orosz forradalom

világtörténelmi jellegének lényeges meghatározója. Lenin joggal tekinti Tolsztojt e parasztforradalom költői tükrének, s ezzel megmagyarázza, hogyan válhatott Tolsztoj akkor, amikor Európában a realizmus hanyatlóban volt, a nagy realista klasszikusokkal egyívású realista íróvá. Lenin azt is kimutatta, hogy az orosz parasztforradalomnak ez a sajátos jellege a polgári forradalom legmagasabb formájának egyik lényeges mozzanata – olyan polgári forradalom ez, amelyben a burzsoázia nem győzhetett – s ezzel egyszersmind arra is rámutatott, milyen alapon tudta Tolsztoj a nagy realizmust egy lépéssel előbbre vinni.

Mondottuk, hogy azok a reakciós vonások, melyek a nagy realista írók világnézetében mutatkoznak, nem akadályozzák meg azt, hogy a társadalmi valóságot átfogóan, helyesen és objektíven ábrázolják. De itt is konkretizálnunk kell. Mert nem *akárminő* világnézeti irányzatról van szó. Az írónak csak azok az illúziói nem akadályozzák a társadalom mozgásának objektív ábrázolását, melyek a költőileg képviselt mozgalomban nagy szükségszerűséggel lelik meg alapjukat, tehát az olyan illúziók, gyakran éppen tragikus illúziók, melyek világtörténelmi értelemben szükségszerűek.

Ilyenek voltak Balzac és Shakespeare illúziói.

Lényegükben ilyenek Tolsztoj illúziói is. Lenin ezt mondta:

„Tolsztoj nézeteinek ellentmondásai . . . valóban azokat az ellentmondásos viszonyokat tükrözik, amelyek közt a mi forradalmunkban a parasztság történelmi tevékenysége végbement."*

Tolsztoj valamennyi illúziója, valamennyi reakciós utópiája – Henry George „világmegváltó" elméletétől kezdve a „ne állj ellent a gonosznak" elvéig – kivétel nélkül az orosz parasztság sajátságos helyzetében gyökerezik. Történelmi szükségszerűségük felismerése persze nem szünteti meg utópikusan reakciós természetüket. De ezen illúziók világtörténelmi szükségszerűségének az a következménye, hogy azok Tolsztoj nagy realizmusát nemcsak hogy nem akadályozzák, hanem – persze igen ellentmondásosan – pátoszával, nagyságával, mélységével még össze is függnek.

Világos, hogy Tolsztoj nyugat-európai hatásában világnézetének ezek az illúziós és reakciós vonásai gyakran nagy szerepet játszanak. De még ha ilyen vonatkozásban is hidat emeltek a nyugat-európai olvasó és az orosz parasztság költője között, az olvasót Tolsztoj mégis valami egészen más költői világba helyezte át, mint amelyet az „világnézetileg" sejtett és keresett. Az olvasó hirtelen a nagy realizmus „kegyetlenségével", „hidegségével" állt szemben, olyan művészettel, mely egész kifejezésformájában, egész tematikájában idő-

* Lenin: *Az irodalomról.*

szerű volt ugyan számára, de amely, legmélyebb magva szerint, mégis mintha egy egészen más világból jött volna.

Csak a háború utáni korszak legjelentékenyebb polgári humanistái kezdték megérteni, hogy ez az egészen más világ az ő elveszett múltjuk, a nagy polgári forradalom ideje volt. S jellemző, hogy annál inkább megértették, mennél közelebb jutott polgári forradalmi humanizmusuk az új demokrácia vagy a győzelmes szocialista forradalom új humanizmusához.

A polgári társadalom 48 utáni fejlődése szétfoszlatja a nagy realizmus szubjektív feltételeit. Ha e pusztulás problémáját az író szubjektív oldaláról nézzük, akkor mindenekelőtt az tűnik szemünkbe, hogy e korszak európai írói egyre fokozódó mértékben válnak a társadalmi folyamat *puszta* megfigyelőivé, míg a régi realisták ezt a folyamatot maguk is *megélték*. Megfigyeléseik életük küzdelmei folyamán jöttek létre, s csak egy részét alkották a valóság meghódítására irányuló írói erőfeszítéseiknek.

Az a kérdés: csak megfigyelni-e vagy megélni? – korántsem elszigetelt művészi kérdés, hanem átfogja az író egész viszonyát a társadalmi valósághoz. A régi író részvevője volt a társadalmi harcoknak. Írói működése része volt ennek a harcnak, eszmei és írói számvetés a kor nagy problémáival. Ha a régi nagy realisták életrajzait olvassuk, Swifttől és Defoe-tól Goethéig, Balzacig és Stendhalig, azt látjuk, hogy közülük egy sem volt egész életében és kizárólagosan író; hogy bonyolult és harcos kapcsolataik a társadalommal igen változatosan és gazdagon tükröződnek műveikben.

Ez az életmód azonban nem egyéni hajlam következménye. Zola lelki hajlama szerint egész bizonyosan harciasabb természetű ember volt, mint Goethe. Ámde az a társadalmi fejlődéstől függ, mennyiben támadhatnak bonyolult és harcos vonatkozások író és társadalom között, melyeknek aztán egy olyan változatos tapasztalatokban és élményekben gazdag élet az eredménye, mint a Goethéé. Attól függ, vajon az illető társadalomban vannak-e történelmileg jelentékeny társadalmi és eszmei áramlatok, melyeknek személyisége egész pátoszával odaadhatja magát az író.

Ez a lehetőség, éppen a társadalmi fejlődés apologetikus időszakának beálltával, a nagy polgári írók számára egyre inkább elhalványul. Persze, voltak, tömegesen is voltak olyan írók, akik a burzsoázia 48 utáni fejlődését személyük teljes latbavetésével élték át. Ámde mifajta fejlődés volt ez és milyen írói eredményeket hozhatott átélése? Gustav Freytag és George Ohnet a német, illetve a francia nyárspolgárság fejlődését élte át s mindkettő ezen élmény „melegének" köszönheti átmeneti népszerűségét. De csupán egy alacsony

értékű, szűkös, közönséges és hazug világot ábrázolhattak, ennek megfelelő vagyis szűkös, közönséges és hazug eszközökkel.

A 48 utáni korszak valóban becsületes és íróilag csakugyan jelentékeny alakjai osztályuk fejlődését nem élhették át ugyanolyan odaadással, intenzitással és pátosszal, mint elődeik. Ellenkezőleg, undorral és gyűlölettel fordulnak el saját osztályuk életétől és fejlődésétől. S minthogy a társadalmi fejlődésben nem találhattak olyan áramlatot, amelyhez csatlakozhattak volna, mert a proletár osztályharcot és perspektíváját nem érthették meg, kénytelenek voltak a társadalmi jelenségek puszta megfigyelésére hivatkozni. (A 19. század végén megindult és a mai írók legjobbjait magábafoglaló, a demokrácia kérdéseit ismét felvető, új humanista mozgalom a problémát más megvilágításba helyezi; ennek elemzésére azonban itt nincs terünk.)

Az író új álláspontot foglal el a valósággal szemben, amelyből és amely körül aztán a legkülönbözőbb elméletek születtek. Flaubert pártatlansági elmélete (impassibilité), Zola és a Zola-iskola áltudományos elméletei. De az elméleteknél sokkal fontosabb az a valóság, amelyen alapulnak. Hogy az író a megfigyelő posztján áll a valósággal szemben, ez azt jelenti, hogy kritikusan, iróniával, gyakran undorral és gyűlölettel fordul el a polgári társadalomtól.

Az új típusú realista az írói kifejezés specialistájává, virtuózává lesz, szobatudóssá, akinek „szakmája" a jelen társadalmi életének leírása.

Ennek az elidegenedésnek szükségszerű következménye, hogy az írónak sokkal szűkebb és korlátozottabb életanyag áll rendelkezésére, mint amellyel a régi realista rendelkezett. Ha az új realista valamely életjelenséget le akar írni, akkor kénytelen azt alkalmilag, az írói feldolgozás céljából, *külön* megfigyelni. Világos, hogy ilyenkor elsősorban a jelenség felületi, azonnal szembeszökő vonásait veszi tekintetbe. S ha igazán tehetséges és eredeti íróról van szó, akkor az eredetiséget e részletek megfigyelésében keresi, s megkísérli a sajátos módon megfigyelt részlet írói kifejezését mindjobban felfokozni.

Flaubert a fiatal Maupassant-nak, aki, mint író, személyes tanítványa volt, azt tanácsolta, hogy addig figyeljen meg egy fát, amíg föl nem fedezi azokat a vonásait, melyek minden más fától megkülönböztetik, s aztán keresse azokat a szavakat, amelyek éppen ennek a fának éppen ezt az egyetlenségét méltó módon kifejezik.

A mester is, tanítványa is, gyakran nagy virtuozitással oldották meg ezt a feladatot. De maga a feladat a művészet céljainak beszűkítése, illetve a realizmus zsákutcája. Mert – hogy csak a példa elvi oldalát nézzük – a Flaubert adta feladat a fát elszigeteli a természettől, az emberhez való vonatkozásaitól. Felfedezi ugyan a fán, hogy miben áll megjelenési módjának egyedülálló mivolta, de ez az egyedülálló jelleg kizárólag a „csendélet" eredetisége.

Ha ellenben Tolsztoj a *Háború és békében* azt a görcsös, lombtalan tölgyfát írja le, melyre az elkeseredett Andrej Bolkonszkij szemét szegezi, s melyet kevéssel azután, mikor a Rosztov-birtokról visszatért, előbb egyáltalán nem talál meg, majd megváltozottan, friss levelekkel borítva fedez fel, akkor látható, hogy Tolsztoj a fának magának nem kölcsönzött ugyan semmi eredetiséget a flaubert–maupassant-i „csendélet" értelmében, de egy igen szövevényes fejlődési folyamatot világított meg egy csapással és költői erővel.

Nem nyújthatjuk itt a 48 utáni európai realista irodalom fejlődésének részletes elméletét és kritikáját. Elég, ha e fejlődés alapvonásait elvileg fölfedjük. S akkor azt látjuk, hogy az a társadalmi fejlődés, amely a becsületes és tehetséges polgári írókat a megfigyelő posztjára szorította, történelmi szükségszerűséggel egyszersmind arra is rákényszerítette őket, hogy a számukra megragadhatatlan lényeget írói pótlékokkal helyettesítsék.

A realista írónak ezt az új helyzetét Flaubert igen korán és tragikus világossággal ismerte fel. 1850-ben ezt írja ifjúkori barátjának, Bouilhet-nak:

„Sokhangú zenekarunk van, gazdag palettánk, változatos erőforrásaink. Ami az ügyeskedéseket és fogásokat illeti, abból több áll a rendelkezésünkre, mint amennyi bárkinek bármikor is volt. De hiányzik belőlünk a belső princípium. A dolgok lelke, az írói tárgy eszméje."

Flaubert-nek ezt a keserű önbeismerését ne tekintsük a művész hangulati, átmeneti kétségbeesésének. Flaubert világosan felismerte az új realizmus valóságos helyzetét.

Vegyünk egy olyan jelentékeny modern regényt, mint Maupassant *Egy asszony élete* című munkája, melyet Tolsztoj joggal tekintett nemcsak Maupassant, hanem az újabb irodalom egyik legjobb művének. Ebben az írásban Maupassant témáját a múltból veszi. Regénye a restauráció korában kezdődik, s nem sokkal a 48-as forradalom előtt végződik. Tehát nagyrészt ugyanazt a kort ábrázolja, melynek Balzac volt a nagy történetírója. És, hogy csak egy jelentékeny vonást emeljünk ki, az olvasó, bár a regény arisztokrata környezetben játszódik, észre sem veszi, hogy a júliusi forradalom már lezajlott, hogy az arisztokráciának a francia társadalomban egészen más a helyzete a regény elején, mint a végén.

Ne mondjuk: Maupassant nem ezt a változást akarta ábrázolni, hanem hősnője csalódását házasságában és gyerekében. Már Maupassant művészi kérdésfeltevése is azt mutatja, hogy a szerelmet, házasságot, anyai szeretetet elválasztotta attól a meghatározott történelmi-szociális alaptól, amelyen az valóságosan és konkrétan ábrázolható. A pszichológiai problémákat elszigetelte a társadalmiaktól. A társadalom Maupassant számára többé nem emberek eleven ellentmondásos összefüggése egymással, hanem halott „miliő".

Az arisztokrácia társadalmi léte, mely Balzacnál nagy, változatos, tragédiákban és komédiákban gazdag folyamat, itt „csendéletté" szűkül. Maupassant a legnagyobb virtuozitással írja le arisztokratái kastélyait, parkját, azok berendezését. Mindennek azonban valójában nincs lényeges összefüggése tulajdonképpeni tárgyával. S a bonyolult társadalmi meghatározások polifóniája nélkül a tulajdonképpeni tárgy is felette szűkössé, szegényessé és egyvágányúvá válik.

Ha tehát a 48 utáni nyugat-európai realizmus lényeges negatív vonásait – úgy, ahogy azokat e realizmus legjelentékenyebb képviselőinél megpillantottuk – röviden összefoglaljuk, a következő eredményre jutunk.

Először: a társadalmi történés igazi, drámai és epikus mozgása eltűnik, tisztára magánérdekű, kölcsönös vonatkozásaitól megfosztott, kevés jellemző sajátosságra csökkentett alakok állnak virtuóz módon leírt, halott színfalak között.

Másodszor: az emberek valóságos viszonyai egymáshoz, cselekvésük, gondolkozásuk, érzésük saját maguk számára is ismeretlen társadalmi feltételei az ábrázolásban egyre szegényebbekké válnak. S az író aztán az életnek ezt a szegényességét haragos vagy szentimentális iróniával domborítja ki, vagy a hiányzó emberi és szociális vonatkozásokat halott, merev, esetleg líraian felduzzasztott szimbólumokkal helyettesíti.

Harmadszor (és szoros összefüggésben az eddig jellemzett vonásokkal): az aprólékosan megfigyelt és virtuóz módon megrajzolt részletek lépnek a társadalmi valóság lényeges vonásainak, az emberi személyiség társadalom okozta változásainak művészi kidolgozása helyébe.

Az író átváltozása a társadalmi fejlődés harcosából, a társadalmi élet résztvevőjéből puszta megfigyelővé, természetesen egy hosszú fejlődési folyamat végső eredménye. A 19. század utolsó nagy realistáinak viszonya az egykorú társadalom életével már rendkívül paradox és ellentmondásos. Csak Balzacra és Stendhalra kell gondolnunk s őket a 18. század angol és francia realistáival összevetnünk, hogy a társadalmi élethez való viszonyuk ellentmondásos jellegét világosan lássuk. Együttélésük a társadalommal nemcsak kritikus – kritikát a korábbi realistáknál is találunk, akiknek a viszonya a polgári osztályhoz sokkal kevésbé volt problematikus –, hanem mélységesen pesszimisztikus, megvetéssel, undorral, gyűlölettel teli.

Néha csak igen laza szálak, ugyancsak átlátszó illúziók, erősen légvárszerű utópiák kötik össze ezeket az írókat az egykorú polgári osztállyal. Minél idősebb Balzac, annál sötétebb árnyékot vet koncepcióira az arisztokratikus és polgári kultúra összeomlásának megsejtése. De Balzac és Stendhal a korukbeli polgári társadalmat mégis mélyen és átfogóan ábrázolják. Ők ugyanis

korukkal a polgári társadalom valamennyi fontos problémáját és fejlődési fokozatát, az első forradalomtól 48-ig, szélesen és mélyen, valóságos együttesben élték meg.

Tolsztojnál ez a viszonylat még paradoxabb, még ellentmondásosabb. Tolsztoj fejlődése: állandóan növekvő elidegenedés Oroszország uralkodó osztályaitól, egyre növekvő gyűlölet az orosz élet valamennyi elnyomója és kizsákmányolója ellen. Élete végén csak gazemberek és paraziták bandájának látja őket. Ezzel Tolsztoj fejlődése végső pontján a 19. század második felének realistáival kerül közvetlen közelségbe.

Miképp magyarázhatjuk tehát, hogy Tolsztoj, mint művész, mégsem lett sem Flaubert-ré, sem Maupassant-ná? Vagy, hogy a kérdést Tolsztoj korábbi fejlődésére is vonatkoztassuk, arra az időre, amikor hitt még vagy hinni akart abban, hogy a földbirtokos és paraszt közti ellentét patriarchálisan kiegyenlíthető: honnan van az, hogy a korábbi Tolsztojban sincs semmi a későbbi igen tehetséges realisták Raabe-szerű provincializmusából? Mert hiszen világos, hogy Tolsztoj a proletariátus szocialista mozgalmát éppen annyira nem, vagy még kevésbé értette, mint legtöbb nyugat-európai kortársa.

Éppen ezen a ponton adja kezünkbe Lenin zseniális elemzése Tolsztoj megértésének a kulcsát.

A vulgárszociológusok statisztikát állítanak fel a Tolsztoj-ábrázolta személyekről s e statisztikából azt állapítják meg, hogy Tolsztoj túlnyomóan a földbirtokosok életét ábrázolta. Az efféle tematikai elemzés legföljebb egészen lapos naturalisták megértését segítheti elő, naturalistákét, akik ha ábrázolnak valamit, csakis a közvetlenül előttük heverőt írják le, annak a társadalmi valóság egészéhez való vonatkozásai nélkül. De ha a nagy realisták ábrázolják a társadalmi fejlődést, a társadalom nagy problémáit, akkor ez soha nem történik ilyen egyszerűen, ilyen közvetlenül.

A nagy realistáknál mindig minden mindennel összefügg. Minden jelenségben megnyilvánul a meghatározások polifóniája, az egyéni és a társadalmi, a testi és a lelki, a magánjellegű és a közérdekű összefonódása. És miután kompozíciójuk többszólamúsága túlmegy a közvetlenségen, szereplőik számosabbak, mintsem hogy a színlapra ráférnének.

A nagy realisták a társadalmat mindig eleven és mozgó központból tekintik át s ez a központ aztán – láthatóan vagy láthatatlanul – minden megnyilatkozásban jelen van. Gondoljunk Balzacra. Balzac bemutatja, hogy miként veszi át Franciaországban a hatalmat a tőke, melynek megtestesülését ő – akkor jogosan – a pénztőkében látja. Balzac Gobsecktől Nucingenig hosszú sorát alkotja meg e mindent leigázó démoni hatalom közvetlen képviselőinek. De kimerült-e ezzel a pénztőke hatalma Balzac világában? Nem uralkodik többé

Gobseck azzal, hogy a színről lelép? Szó sincs róla. Balzac világa állandóan megtelik Gobseckkel és társaival. Mindegy, hogy szerelem vagy házasság, barátság vagy politika, szenvedély vagy önfeláldozás a közvetlen téma: Gobseck, mint láthatatlan főhős, mindenütt jelen van, s láthatatlan jelenléte világos és áttetsző módon színezi Balzac minden alakjának minden mozdulatát, cselekvésük valamennyi mozzanatát.

Tolsztoj az 1861-től 1905-ig terjedő lázadó paraszti felháborodás költője. Életművében a kizsákmányolt paraszt ez a látható-láthatatlan, mindenütt jelenlevő szereplő. Nézzünk egy leírást Tolsztoj öregkori munkáiból. Nyehljudov herceg katonaéletéről a következő képet adja *(Feltámadás)*:

„Nem volt más dolga, mint kitűnően szabott és kikefélt egyenruhában, amelyet nem maga, hanem mások szabtak és keféltek, sisakkal és fegyverben, amelyeket szintén mások csináltak, tisztogattak és adtak a kezébe, felüljön a pompás paripára, melyet ismét csak mások neveltek, idomítottak és gondoztak, gyakorlatra vagy szemlére lovagoljon . . ."

Ilyen leírásokban, melyhez hasonlókat tömegesen találunk Tolsztoj írásaiban, persze szintén akadnak részletrajzok. De ezek a részletezések nem arra szolgálnak, hogy a leírt tárgyak különleges jellegét egyszeri mivoltukban megvilágítsák, hanem arra, hogy azokat a társadalmi vonatkozásokat kidomborítsák, melyek a tárgyak effajta használatának alapját megteremtik. S a társadalmi vonatkozások a kizsákmányolást jelentik, azt, hogy a földbirtokos kizsákmányolja a parasztot.

De a kizsákmányolt paraszt Tolsztoj életművében nemcsak ezekben a kis és nagy életmegnyilvánulásokban jelentkezik, láthatóan vagy láthatatlanul, Tolsztoj cselekvő személyeinek tudatából sem tűnik el soha. Mindegy, mivel foglalkoznak, ennek a foglalkozásnak minden vonatkozása, s amit az emberek felőle gondolnak – tudatosan vagy öntudatlanul –, azokkal a kérdésekkel kapcsolatos, melyek közvetlenül vagy közvetve ezzel a központi problémával függnek össze.

Igaz, Tolsztoj hősei, és maga Tolsztoj is, ezeket a kérdéseket szinte tisztán erkölcsi formában vetik fel: mi módon lehetne az életet úgy berendezni, hogy az ember mások munkájának kizsákmányolásával egyúttal önmagát se tegye erkölcsileg tönkre? S Tolsztoj – közvetlenül saját életében és számos hősének szavai által – nem kevés értelmetlen reakciós vagy utópikus választ adott erre a kérdésre.

De a kérdés feltevése a fontos és nem a válasz. Csehov helyesen mondja, éppen Tolsztojjal kapcsolatban, hogy más dolog a kérdést helyesen feltenni és ismét más a kérdésre felelni; a művésznek csak az elsőre van feltétlenül szüksége. S a kérdés helyes feltevése Tolsztojnál nemcsak közvetlen értelem-

ben igaz. Nem azok a zavaros és romantikus gondolatok fontosak, melyeket például egyik ifjúkori művének *(Egy földbirtokos reggele)* hőse felvet, nem világmegváltó terveinek fantasztikus és utópikus volta a lényeges. Vagy legalábbis: nem *csak* ez a fontos és lényeges. Szervesen idetartozik a parasztok gyűlölködő bizalmatlansága: a kizsákmányoló osztály egy tagjának bármely megnyilatkozásával kapcsolatban az az ösztönszerű első gondolatuk, hogy a földbirtokos újabb terve csak újabb csalás lehet, s mennél magasztosabban hangzik, annál körmönfontabb csalás. Csak ebben az összefüggésben beszélhetünk Csehovval egyetértésben a helyes tolsztoji kérdésfeltevésről.

Tolsztoj helyes kérdésfeltevése abban áll, hogy olyan kifejezően és kézzelfoghatóan, mint ő, előtte még soha senki sem ábrázolta a „két nemzetet" a világirodalomban. Tolsztoj paradox nagysága abban rejlik, hogy míg tudatos világnézeti törekvése állandóan a társadalom merev kettéoszlásának erkölcsi és vallási jellegű felszámolására irányult, addig művészi munkáiban a könyörtelen igazsággal ábrázolt valóság a költő kedvenc tervét folyton leleplezi. Tolsztoj fejlődése igen szövevényes utakon halad, sok illúziója szétfoszlik, aztán megint új illúziói támadnak. De ott, ahol Tolsztoj igazán nagy költőnek mutatkozik, mindig a „két nemzet" kibékíthetetlen kettősségét ábrázolja: a parasztokét és a földbirtokosokét.

Ifjúkori műveiben, például a *Kozákok*ban, ez az engesztelhetetlenség még idilli és elégikus formában jelentkezik. A *Feltámadás*ban Maszlova így felel Nyehljudov szánom-bánomjára:

„Csak arra kellek neked, hogy velem mentsd meg a lelkedet! Ebben az életben örömödre használtál, a túlvilági életben is arra akarsz használni, hogy üdvözülhess!"

Tolsztoj az idők folyamán megváltoztatta valamennyi külső és belső művészi eszközét, a legkülönfélébb világnézeteket használta fel és dobta félre, de a „két nemzet" ábrázolása maradt a tolsztoji életmű gerince.

Csak ha ezt a központi művészi problémát felismertük, válik nyilvánvalóvá Tolsztoj és az egykorú európai realizmus között – a tematikus rokonsággal együtt – az ábrázolás ellentétessége is. Mint e korszak minden becsületes és jelentékeny írója, Tolsztoj is mindinkább elidegenedik az uralkodó osztálytól, egyre bűnösebben értelmetlennek, üresnek, embertelennek látja annak életét.

De a kapitalista Nyugat írói, amennyiben komolyan vették álláspontjukat az uralkodó osztály ellenében, az elszigetelt megfigyelő pozíciójába szorultak, e pozíció minden művészi hátrányával és terhével, mert csak a dolgozó nép szabadságharcának komoly megértése vezethette volna ki őket ebből a helyzetből. S Tolsztoj, az orosz, akinek országában még a polgári forradalom van napirenden, azzal, hogy a parasztság felháborodását ábrázolta a földbirtokos

és tőkés kizsákmányolás ellen, azzal, hogy az orosz valóság „két nemzetét" ábrázolta, korának utolsó nagy, polgári realistája lehetett.

A műalkotás valódi művészi totalitása a lényeges társadalmi meghatározások ábrázolásának teljességén alapul. Ezért kell a társadalmi folyamat intenzív átélésére épülnie. Csakis ennek az átélésnek a révén tudja az író felfedni a leglényegesebb szociális komponenseket, csak így tudja szabadon és mesterkéletlenül a művészi ábrázolás központjába helyezni azokat. A nagy realista remekművek gazdagsága és változatossága éppen nem abban mutatkozik meg, hogy a lényeges társadalmi vonatkozások aprólékos pontossággal, a jelenségek enciklopédikus teljességében vannak-e elrendezve. Nem, az ábrázolás intenzív teljességének elve ezt nem követeli. Sőt: egyenesen nem is tűri meg. Ellenkezőleg: a legfontosabb társadalmi meghatározások egynéhány emberi sors látszólag véletlen találkozásában is maradéktalanul ábrázolhatók.

Ezzel szemben a valóság megfigyelésen alapuló másolása nem rendelkezik ezzel a belső, magából a tárgyból adódó, rendező elvvel. Ha az ábrázolás megreked a köznapi élet közvetlen vonásainak megfigyelésénél, akkor – Hegel szavával élve – „rossz végtelenség" jön létre, vagyis megfigyelések rendezetlen halmaza, amelyen belül a kezdet, a sorrend, a befejezés egyaránt a véletlennek, a művész önkényének van kiszolgáltatva. Másrészt, ha a megfigyelt tények világába a művész saját gondolatrendszeréből származó rendet vitt bele, akkor ez a rend elvont szempontok rendje, a feldolgozott anyagtól, az élettől idegen rend lesz. Leküzdhetetlen szárazság, költőietlenség jellemzi majd a művet s ez annál szembetűnőbb, minél jobban igyekszik a művész leírással, líraisággal szimbólumszerűséget vinni művébe, az ábrázolt egyéni sorsok és a társadalmi erők között misztifikált vonatkozást teremteni. Mennél jobban tapad a felülethez a megfigyelés, annál elvontabbak lesznek azok a viszonylatok, melyek utólag rendet, kompozíciót akarnak egy ilyen műbe belevarázsolni.

A nagy realisták kompozícióinak belső igazsága azon alapul, hogy a kompozíciós elv magából az életből származik, hogy művészi sajátossága szerint az élet azon társadalmi struktúrájának tükörképe, melyet a művész átélt. A nagy realista regények kompozícióinak története, mondjuk Le Sage laza kalandsorozatától Walter Scott dramatikus koncentrációs kísérletein keresztül Balzac egyrészt novellisztikus-drámai, másrészt ciklikusan szövevényes kompozícióiig: írói tükröződései annak, hogy a kapitalizmus kategóriái, mint emberi életformák, miként uralkodnak el fokozatosan a polgári társadalmon. Balzac e drámai koncentrációjában, amely beépül a mindent átfogó ciklusba, már lassan kifejezésre jut a művészet válsága a polgári társadalomban, a kapitaliz-

mus győzelmének idején. E kor nagy írói, mint művészek, hősi harcban állnak a polgári élet prózájának banalitása, szárazsága és üressége ellen. A mű mesé-jének és jeleneteinek novellaszerű drámai kihegyezése az életpróza legyűrésének formai oldala. Tartalmilag ez azon alapszik, hogy Balzac, a legnagyobb feszültségű szenvedélyek ábrázolója, a *tipikust*, mint bizonyos élet-áramlatok legszélsőségesebb, legélesebb kifejezéseit fogja össze. Csak ilyen hatalmas drámai robbanások révén támad az alantas polgári prózából egy mély, dús és tarka emberi költészet mozgalmas világa. A naturalisták túlhaladták ezt a „romantikát" s ezzel az irodalmi ábrázolást a banális köznap, az átlag színvonalára szállították le. A naturalizmusban a kapitalista próza győzedelmeskedett az élet eleven költészete fölött.

Tolsztoj életműve – az orosz társadalom fejlődésének megfelelően – ennek az irodalmi folyamatnak több szakaszát öleli át. Tolsztoj, mint művész, ha a világirodalom fejlődésének mértékével mérjük, Balzac-előtti fokon kezdi működését s öregkori írásai, ugyane mérték szerint, a nagy realizmus hanyatlási szakaszába nyúlnak át.

Hogy nagy regényeiben *mi* az igazán eposz-szerű, azt Tolsztoj maga igen elevenen érezte. De nemcsak ő maga hasonlította a *Háború és békét* Homéroszhoz; a könyv sok ismert és ismeretlen olvasója is így érezte. Persze: a Homérosszal való összehasonlítás egyrészt a regény igazán eposzi jellegének intenzív hatását mutatja, másrészt azonban inkább a stiláris benyomás általános irányát, semmint a stílus valóságos jellemzését fejezi ki. Mert ha mégoly igazi eposzi nagyság nyilatkozik is meg a *Háború és békében*, az mégis minden ízében valódi regény. Igaz, nem drámaian koncentrált balzaci regény. Kompozíciójának laza tágassága, a cselekmény irányításának, az emberek egymáshoz való viszonyának könnyeden hanyag, derűs kényelmessége, a vérbeli elbeszélői értelemben elengedhetetlen epikus epizódok nyugodt és mégis mozgalmas bősége – mindez rokon a 18. század angol regényeinek nagy vidéki idilljeivel.

Ez a rokonság azonban inkább csak a 19. század európai regényének általános fejlődési vonalával szembeni ellentétet fejezi ki. A régi társadalomnak, mely csak most készül magát a kapitalista formáknak alávetni, eleven köznapi életében még megvan a maga érdekes bősége. Tolsztoj nagy regényei abban különböznek angol elődjeiktől, hogy társadalmi valóságuk, melyet tükröznek, egészen egyedülálló jellegű, és művészi gazdagságuk, mélységük éppen ezért képes túlszárnyalni az elődökét. A világ, melyet Tolsztoj ábrázol, még ugyan kevésbbé polgári, mint a 18. század angol íróinak világa, de különösen az *Anna Kareninában* olyan világ, melyben az elpolgárosodás *folyamata* erősebben érzik, mint az angol regényekben, melyek csaknem mindig a fejlődés egy

adott szakaszát rajzolják. Ehhez járul, hogy a 18. század nagy angol írói *forradalom utáni* időben éltek. Különösen ez kölcsönöz Fielding vagy Goldsmith műveinek oly csodaszép, derűs és szilárd nyugalmat és biztonságot, ámbár néha, igaz, öntelt korlátoltságot is.

Tolsztoj írói működése ellenben, kezdettől fogva, a közeledő forradalmi vihar idejére esik. Tolsztoj *forradalom előtti* író. S éppen mert műveinek központi problémája az orosz parasztkérdés, azért az európai irodalom döntő jelentőségű fordulója, a 48-as forradalom veresége nem hagy nyomot benne, holott ez Turgenyev műveire például sötét árnyékot vet. Ebben az összefüggésben nem fontos, mennyiben volt Tolsztoj, fejlődése különböző szakaszaiban, tudatában ennek a központi problémának. Lényeges az, hogy művei e probléma körül rendeződnek, hogy mindig e probléma felé irányulnak, mert csak ennek alapján tudja az író, az európai forradalmak *bukása után is, forradalom előtti jellegét* megőrizni.

Tolsztoj nagy regényeinek falusi idillje azonban mindig fenyegetett idill. Már a *Háború és béké*ben a Rosztov-család anyagi összeomlása a régivágású vidéki nemesség tipikus összeomlásaként játszódik le előttünk; Bezuhov és Bolkonszkij szellemi válsága: annak a nagy áramlatnak a visszhangja, mely politikailag a dekabrista fölkelésben érte el csúcspontját. Az *Anna Kareniná*ban még sötétebb felhők tornyosulnak a falusi idill felett s az ellenség már nyíltan megmutatja kapitalista ábrázatát. Most már nemcsak az anyagi összeomlásról van szó, hanem a kapitalizálódás útját is látjuk, amely ellen Tolsztoj szenvedélyesen tiltakozik.

Konsztantyin Levin, aki tulajdonképpen Nyikolaj Rosztovnak a megelőző regényben érintett problémáit újítja fel, azokat hasonló egyszerűséggel, éppoly kevés tűnődéssel többé már nem oldhatja meg. Nemcsak azért harcol, hogy anyagilag, mint földbirtokos, rendbeszedje magát (éspedig úgy, hogy a földbirtok kapitalizálódásának ne essék áldozatul), hanem szakadatlan, válságos belső küzdelmet is folytat, hogy földbirtokosi életének jogosultságát elhitesse magával, vagyis azt, hogy szabad kizsákmányolnia parasztjait. E Tolsztoj-regények példátlan epikai nagysága azokon az illúziókon alapul, amelyek elhitetik vele, hogy itt nem valami tragikus konfliktusról van szó, amelyből – az osztály becsületes képviselői számára – nincs kiút, hanem ez a kérdés, igenis, megoldható.

Az *Anna Kareninában* ezek az illúziók már jobban meginogtak, mint a *Háború és béké*ben. S ez abban is megnyilvánul, hogy az *Anna Karenina* kompozíciója „európaibb", drámaibban összefogott, a mese menete kevésbé nyugalmas, kevésbé derűs, nem oly hanyagul kényelmes. A tematikus közeledés a 19. század európai regényéhez külsőleg is jelzi a válság közeledtét:

az *Anna Karenina*ban megvannak ugyan még Tolsztoj kezdeti időszakának stiláris ismertetőjelei, de a későbbi válságos idők vonásai is felismerhetők már. Az *Anna Karenina* külsőleg is sokkal „regényszerűbb", mint a *Háború és béke*.

A *Kreutzer-szonáta*val Tolsztoj még nagyobb lépést tesz az európai regény felé. Megalkotja művészetében az európai realizmus utolsó nagy fellendülési korszakához rendkívül közelálló, nagy novellaformát, amely tágas, egyszersmind azonban drámaian sűrített is. Egyre inkább hajlik arra, hogy nagy katasztrófákat, embersorsok tragikusan végződő fordulóit ábrázolja, persze a belső mozgatóerők teljes bőségével és részletes rajzával, vagyis a szó legmélyebb értelmében epikusan.

Tolsztoj ezzel Balzac kompozíciós formájához közeledik. Nem mintha Balzac stilárisan befolyásolná, hanem mert a valóság, melyet megéltek és *ahogy* megélték, mindkettőjüknél belső szükségszerűséggel vezetett ilyen formák létrehozására. Az *Ivan Iljics halála* Tolsztoj e későbbi stílusának tetőpontját jelenti. De figyelemreméltó módon érvényesül ez a stílus még legutolsó nagy regényében, a *Feltámadás*ban is. Nem véletlen, hogy Tolsztoj drámai alkotásai is erre az időre esnek.

De a tematikus közeledés az európai irodalomhoz nem jelent művészi közeledést is az ott uralkodó irányokhoz, melyek az epika és a dráma művészi formáját felbomlasztották. Ellenkezőleg, Tolsztoj élete végéig a művészet valamennyi kérdésében régi stílusú, nagy realista marad, s különösen: egészen nagyvonalú epikai formaalkotó.

Az élet totalitásának epikus meghódítása, ellentétben a drámai költészettel, mindig és szükségképpen az ember külső életének birtokba vételét is jelenti, adott, emberi életköre legfontosabb tárgyainak, ezen az életkörön belül szükségképpen lejátszódó fontos és tipikus események költői megelevenítését. Hegel az epikus ábrázolás eme legelső követelményét az „objektumok totalitásának" nevezi. Ez a követelmény nem elméleti kiagyalás. Minden regényíró ösztönösen érzi, hogy műve nem tarthat igényt a tökéletességre, ha hiányzik belőle az objektumok totalitása, ha nem ábrázolja a téma teljességéhez tartozó valamennyi fontos tárgyat, életszférát, eseményt. A régi realisták és a hanyatló újabb irodalom döntő különbsége éppen abban mutatkozik leginkább, hogy az objektumoknak ez a totalitása a cselekvő emberek egyéni sorsával hogyan, milyen szervesen kapcsolódik össze.

A modern író, az élet megfigyelője, persze eljuthat a tárgyak teljességének megismeréséhez. S ha jelentékeny író, akkor a leírás nagy erejével, hatalmas szuggesztióval szemünk elé is vetítheti azt. Minden olvasónak emlékezetébe vésődtek például Zola vásárcsarnoka, börzéje, bűntanyái, színházai, lóverse-

nye. A tartalom enciklopédikus teljessége és az egyes leírások művészi mivolta értelmében Zolánál is felfedezhető a tárgyak teljessége. De ezeknek a tárgyaknak a cselekvő személy sorsától egészen *független* létük van. Hatalmas, de közömbös színfalai a velük valójában össze nem függő emberéleteknek. Legjobb esetben e sorsok többé-kevésbé véletlen színterei.

Egészen másként van ez a klasszikusoknál.

Homérosz mesél Akhilleusz istenkéztől származó fegyverzetéről. De nem akkor írja le, mikor Akhilleusz a színre lép. Csak mikor már Akhilleusz nehéztelve visszavonult, mikor már a trójaiak győztek, mikor már Patroklosz az Akhilleusztól kölcsönkapott fegyverzetben elesett, csak mikor már Akhilleusz a Hektorral való halálos küzdelemre készül, amely betű szerint életre-halálra szóló, mert Akhilleusz tudja, hogy Hektor halála után nem sokkal neki is meg kell halnia, a Hektorral való harc drámai pillanata előtt, mikor a két hős fegyvere két nép sorsát dönti el, mikor Akhilleusz jobb fegyverzete, isteni erején kívül, a harc sorsdöntő tényezőjévé válik: csak akkor írja le Homérosz, hogyan kovácsolta Hefaisztosz Akhilleusz fegyverzetét.

Akhilleusz fegyverzete tehát nemcsak abban az értelemben van igazán epikusan ábrázolva (mint ezt Lessing a *Laokoon* híres fejezetében kiemeli), hogy a költő a tárgy előállítását, s nem a formáját írja le, hanem az összkompozíció szempontjából is: pontosan azon a helyen áll, ahol a mese, a jellemzés, a hősök sorsának alakítása szempontjából döntő jelentősége van. Nem a cselekvő személyektől független tárgy, hanem a cselekmény szoros alkotórésze.

A nagy regényírók ebből a szempontból vérszerinti fiai Homérosznak. Igaz, a tárgyak világa és az emberek viszonya a tárgyakhoz megváltozott, bonyolultabb lett, nem olyan spontánul költői többé. De az igazi regényírók nagy művészete éppen abban nyilatkozik meg, hogy világuknak ezt a költőietlen jellegét le tudták győzni. S ezt azért tehették, mert a társadalom lüktető életét és fejlődését vele együtt élték át. Éppen ezáltal uralkodik az író oly szuverén hatalommal az élet külső és belső, nagy és kicsiny mozzanatainak változatos szövevényén, ezért indíthatja el hőseit spontán jellemzéssel, belső szükségszerűséggel sorsuk ösvényén. S a hősök ezen az úton, látszólag kényszer nélkül, megtalálják és átélik környezetük minden sajátos tárgyát és eseményét. Mivel pedig az alakok, a szó mélyebb értelmében, tipikusak, tipikus életútjukon környezetük legfontosabb tárgyaival többszörösen is találkozniuk kell. S a nagy író szabad választásától függ, hogy ezeket a tárgyakat ott és akkor mutassa be, ahol és amikor a nagy életdráma tipikus és szükségszerű kellékeivé válnak.

Talán nincs is modern író, akinél a tárgyak totalitása oly gazdag és viruló

bőségű volna, mint Tolsztojnál. Ne csupán a *Háború és béké*re gondoljunk, melyben az udvartól és a vezérkartól kezdve a partizánokig és hadifoglyokig a háború minden részlete és a születéstől a halálig a békés magánélet összes szakaszai ábrázolódnak. Az *Anna Karenina* báljára, klubjaira, társaságaira, vizitjeire, konferenciáira, a különféle mezei munkákra, a lóversenyekre, a vadászatokra, a kártyajátszmákra emlékeztetünk; a bírósági és a börtönélet különböző oldalaira és jelenségeire a *Feltámadás*ban. De ha e képek közül, amelyeket Tolsztoj oly nagy kedvteléssel fest meg szélesen és részletesen, hogy az összkép keretében mindegyik külön tablóvá válik, akármelyiket közelebbről elemezzük, észre kell vennünk, mennyire ellentétesek ezek a modern realizmus képeivel és mennyire rokonok a régi epikus költészetéivel.

Ezek a tolsztoji képek sohasem kulisszák, sohasem *csak* képek és leírások, sohasem csak „járulékok" a tárgyak teljességéhez. A karácsonyi álarcosmenet a *Háború és béké*ben a válságot jelenti Nyikolaj Rosztov és Szonja szerelmében; a győztes lovasroham: a válságot Nyikolaj Rosztov életében; a lóverseny fordulópont Vronszkij Anna Kareninához való viszonyában; a törvényszéki tárgyalás Nyehljudov és Katyusa sorsdöntő találkozása; és így tovább. A tárgyak teljességéből kiragadott és ábrázolt rész: egy vagy több hős belső fejlődésének szükséges alkotó része.

E szálak és összefüggések Tolsztoj műveiben valójában még bonyolultabbak és változatosabbak. Mert itt nemcsak az egyes objektív események és a hősök szubjektív élményei közti érintkezési pontokról van szó, hanem arról is, hogy a mese többé-kevésbé fontos fordulatai ezeken a pontokon bonyolódnak le. És e fordulat minden szakasza, az alakok minden érzése és gondolata eltéphetetlen szálakkal fonódik egybe a fordulóponttal, a cselekmény fordulatát, a fordulat kirobbanását lehetővé tevő eseménnyel. Például: már elkerülhetetlen, hogy Vronszkij és Anna kapcsolata Kareninnel döntő válságba kerüljön. De a lóverseny és Vronszkij balesete nem puszta alkalom arra, hogy ez a válság kitörjön, hanem egyben a válság természetét is megszabja. Mindhármuk jellemében olyan vonásokat tár fel, amelyek más körülmények közt nem nyilatkoztak volna meg *úgy* és *annyira* jellegzetesen. S e belső szálak következtében, amelyek a lóversenyt a hősökhöz és a cselekményhez fűzik, teljesen elvész az esemény puszta „képszerűsége". Egy nagy dráma elkerülhetetlen kibogozódási jelenetévé emelkedik, amelyet még változatosabbá és jellemzőbbé tesz az, hogy a versenylovaglás Vronszkij tipikus foglalkozása, hogy az olyan versenyek látogatása, melyeknél az udvar jelen van, tipikus szokása a bürokrata Kareninnak, vagyis az egyéni sorsok és a tárgyak teljessége közti változatos viszonylatok a társadalmi vonatkozások révén még változatosabbakká és tipikusabbakká lesznek.

A tárgyak teljességének effajta ábrázolása megszabadítja Tolsztojt – mint általában az igazán nagy epikusokat – attól, hogy szárazon és unalmasan leírja a miliőt, melynek összefüggése az egyéni sorsokkal mindig csak általános és elvont s éppen ezért véletlenszerű marad. A tárgyak teljessége Tolsztojnál spontánul és közvetlenül, érzékelhetően fejezi ki az egyéni sorsok összefüggését az őket környező világgal.

Az objektumok totalitásának ábrázolása elengedhetetlen feltétele tipikus jellemek ábrázolásának. Engels a karakterek tipikusságával szoros kapcsolatban kiemeli a tipikus körülmények rendkívüli jelentőségét, mint a valóságos realizmus feltételét. De ezeket a tipikus körülményeket lehet elvontan és lehet konkrétan megrajzolni. S az újabb realistáknál mind elvontabbá válik a leírás. Ha a költői mű alakjai, egymáshoz való viszonyuk, életpályájuk stb. nem ábrázolható olyan módon, hogy az ember és a külvilág közti vonatkozások a jellemfejlődés természetes következményeiként jelentkezzenek; ha a cselekmény színterei és eszközei az egyén szempontjából nézve csak elvontan véletlenszerűek (vagyis ha művészileg kulisszaként hatnak): akkor a tipikus körülményeket a művész *nem* formálhatja művészileg valóban meggyőzően. Mert *ésszel* elismerni azt, hogy valamely környezet, valamennyi lényegesen hozzátartozó jelenséggel, tökéletesen van leírva, egészen mást jelent, mint annak a mélységes élménynek részesévé válni, amelynek folyamán egyéni emberek valóban átélt életkörülményeinek végtelen gazdagságából sorsuk kibontakozik, s amelynek során eltéphetetlen fonalakkal szövődnek össze sorsuk fordulatai környezetük tipikus viszonyaival.

Világos, hogy az ábrázoló stílus változása magának a társadalmi valóság változásának tükröződése, annak visszfénye, hogy a kapitalizmus az emberi lét összes létformái felett mindjobban átveszi az uralmat. Hegel igen világosan felismerte e változás hátrányos befolyását a művészetre általában, s különösen a nagy epikus művészetre. Így ír erről:

„Ami az ember külső életének tartozéka, ház és kert, sátor, szék, ágy, kard, lándzsa, a hajó, mellyel a tengert szántja, a kocsi, melyen harcba száll, sütés, főzés, evés-ivás, mindennek nem szabad az ember számára halott eszközzé válnia, mindebben minden érzékével és egész valójával elevennek kell éreznie magát azért, hogy e magukban külsőséges dolgokra az emberi egyéniséggel való szoros összefüggésben emberi lelket lehelő egyéni pecsétet üssön. A mi mai gépi és gyári életünk, a belőle származó termékekkel, és általában külső életszükségleteink kielégítési módja, éppúgy alkalmatlan az ősi eposzhoz szükséges élethátter számára, mint a modern államszervezet. Mert ahogy a tulajdonképpeni epikus világnézet viszonyaiban még nem volt kény-

szerű, hogy az ész a maga általánosságaival, s ezeknek az általánosságoknak az egyéni véleménytől független uralmával érvényesüljön, akként e viszonyokban az embernek sem szabad még kiszakadnia a természettől való eleven összefüggéséből s nem szabad leválnia a természettel való erős és friss, részben baráti, részben harcos közösségről."

Ezzel Hegel találóan adta meg a modern polgári regény központi stílusproblémáját. A nagy regényírók mindig is hősies harcot folytattak azért, hogy a polgári viszonyoknak, az emberek egymás közötti és a természethez való kapcsolatainak azt a ridegségét, és mostohaságát, mely mereven a költői ábrázolás ellen szegül, művészileg legyűrjék. De a költő csak azzal gyűrheti le ezt az ellenállást, ha az ember és ember, ember és természet közti eleven kapcsolatok még élő elemeit magában a valóságban fölfedezi, ha a maga gazdag, csakugyan átélt tapasztalataiból összeszedi és művészileg kifejezi azokat a mozzanatokat, melyekben e kapcsolatoknak még eleven tendenciái, mint az egyes emberek közti viszonyok, nyilatkoznak meg. A kapitalista világ gépszerűsége és „befejezettsége" ugyanis, amiről Hegel ír, és amit Hegel nyomán annyiszor emlegettek: a kapitalizmus valóságos és fokozódó fejlődési tendenciája, de – sohase feledjük el – mégis *csak tendenciája* az ilyen irányú fejlődésnek, s a társadalom objektíve sohasem „kész", halott, megmerevedett valóság.

A polgári realizmus döntő művészi problémája tehát az, hogy az író az ár ellen úszik-e, vagy a kapitalizmus sodrával viteti-e magát?

Az első esetben eleven képek támadnak, melyeket persze roppant nehéz a makacskodó anyagból kicsiholni, de amelyek mégis igazak és valóságosak, mert a mégis meglevő elevenséget, a „kész" világ elleni harcot ábrázolják. Igazságuk azon alapul, hogy a társadalmilag-tartalmilag helyeset szélsőségesen túlzott formában ábrázolják.

A második esetben – s ez, Flaubert óta, az újabb realizmus módszere – egyre kevésbé úsznak az ár ellenében. De felületesek lennénk, ha azt mondanánk, hogy az irodalom ezzel közelebb jutott az élethez; hogy az élet megváltozott, s az irodalom csupán ezt a változást követte. Nem; ha az írók művészi gyakorlatukban engednek ennek a valóban meglevő társadalmi fejlődési tendenciának (mely azonban mégis *tendencia* csupán), akkor műveikben a társadalmi valóság puszta tendenciájából általános és mindent átfogó létet teremtenek. Műveik, melyek a kapitalista valóságból semmi élőt kihámozni nem tudnak, éppen ezért merevebbek, „készebbek", mint a társadalmi valóság, unalmasabbak, vigasztalanabbak és banálisabbak, mint az ábrázolt világ.

Természetes, hogy a kapitalista társadalomból, az embernek a környezetéhez való viszonyát illetően, nem lehet olyan elevenséget kicsiholni, mint

amilyet Homérosznál találunk. Kivételes szerencse, ha a modern regény történetében Daniel Defoe-nak sikerült a *Robinson*ban mindama szerszámokból, melyek az ember legelemibb létfenntartásához kellenek, magukban feszültséget rejtő cselekmény-elemeket teremteni, s azokat az emberi sorssal való eleven összefüggésüknél fogva, a szó legnemesebb értelmében, költőileg ábrázolni.

Ám ha a *Robinson* elszigetelt jelenség is, mégis tanulságos az az *irány*, amelyben a költő fantáziájának működnie kell, hogy a kapitalista valóság prózáját legyűrhesse. Cseppet sem használ a műnek, ha az író leírásaiban a legragyogóbb és a legválasztékosabb, sőt akár, ha a legtalálóbb szavakat alkalmazza. Cseppet sem használ, ha az ábrázolt emberek lelkében a legmélyebb gyászt, a legkeserűbb lázadást szólaltatja meg afelett, hogy a világ ilyen vigasztalanná, ilyen üressé, ilyen embertelenné, ennyire „befejezetté" vált. Cseppet sem használ, ha ez a gyász a legőszintébb hangon nyilatkozik meg. *Robinson* példája mutatja, hogy a harc a kapitalista világ prózája ellen csak akkor lehet sikeres, ha a művész olyan helyzeteket *talál ki*, melyek a valóság keretei közt magukban véve nem lehetetlenek (még ha esetleg soha és sehol elő nem is fordulnak), s ezekben a teljes elevenséggel kitalált helyzetekben alakjai szabadon, társadalmi létük minden meghatározását átölelően bontakoztathatják ki életüket.

Tolsztoj egyedülálló epikus nagysága ezen a kitalálóképességen alapszik. Cselekményei látszólag lassan, heves fordulatok nélkül, egyenesvonalúan, emberei köznapi életének kerékvágásában haladnak. Látszólag. De Tolsztoj ezen az „egyenes" úton minduntalan olyan helyzeteket gondol ki, melyek alakjai konkrét fejlődési szakaszából belső költői szükségszerűséggel következnek s amelyekben ezek az emberek eleven összefüggésbe kerülnek a természettel. Különösen a *Háború és béké*ben akad temérdek ilyen nagyszerű elevenségű kép. Gondoljunk a csodálatos vadászatra, melyet a Rosztov-család rendez, s utána az esti idillre az öreg nagybácsinál. Az *Anna Kareninä*ban az emberek viszonya a természethez már sokkal problematikusabb. Annál csodálatra méltóbb az a zsenialitás, mellyel Tolsztoj éppen Konsztantyin Levinnek a parasztokhoz való problematikus viszonyából, a testi munka iránti, földesúri szentimentális beállítottságából minden művészi kényszer nélkül sarjaszt olyan képeket, mint például a szénakaszálás.

De téves volna az ábrázolt világ költői megelevenítésének problémáját az embernek a természethez való viszonyára korlátozni. A növekvő munkamegosztás falu és város között, a város gyarapodó társadalmi súlya szükségessé teszi, hogy a cselekmények színtere mind gyakrabban a város, sőt a modern nagyváros legyen. S nincs az a költői fantázia, mely ezekben a városok-

ban homéroszi összefüggéseket találhatna ki ember és természet, ember és ember, ember és áruvá vált környező tárgyak között. De ebből korántsem következik, hogy a realista írónak a nagyvárosi élet sivár prózája előtt kapitulálnia kell.

A nagy realisták éppen ezen a téren sohasem tették le a fegyvert.

De ehhez ismét az kell, hogy a költő olyan helyzeteket *találjon ki*, melyekben a nagyvárosi élet elevenné és költőivé válik. A költőiség csak az emberi jellemek legmélyebb megelevenítéséből, az emberek egymásközti drámai kapcsolataiból származhat. Ha az írónak sikerül olyan emberi összefüggéseket létrehozni, olyan helyzeteket kitalálni, melyekben az emberek harcos kölcsönös viszonya egymáshoz nagy drámává fokozódik, akkor a drámában mindazok a tárgyak, melyekben az emberi viszonylatok kifejezésre jutnak és amelyek e viszonylatokat közvetítik, éppen e közvetítés révén költői varázshoz jutnak. Hogy milyen tudatosan alkottak ebből a szempontból a nagy realisták, ezt Balzac regényének (a *Széplányok tündöklése és bukása*) egyik részletéből láthatjuk. Tetőfokára hágott a nagy párbaj Vautrin, a „bagno Cromwellje" és Corentin, korának legnagyobb spiclije között. Corentin segéde, Peyrade lépten-nyomon veszélyben érzi magát „és így az a félelem, amelyet az ellenséges törzsek cselei az amerikai erdőkben keltenek, s amelyekből Cooper olyan sok hasznot húzott történeteiben, a párizsi élet legkisebb részletét is költőivé aranyozta. A járókelők, a boltok, a kocsik, valaki, aki egy kirakat előtt áll, mindez az emberi számoknak (Így nevezi Balzac a titkosrendőröket. L. Gy.), melyekre az öreg Peyrade védelme bízva volt, ugyanazt a roppant érdekességet nyújtotta, mint Cooper regényeiben egy-egy fatörzs, hódvár, bunda, bivalybőr, mozdulatlan csónak vagy vízfeletti lombkorona."

Persze, hogy a kapitalizmusban már nem bugyoghat az a tiszta, szép, egyszerű poézis, amely az emberiség gyermekkorát Homérosznál üdíti. A nagy realisták élethűségének az a kényszerű következménye, hogy ha a kapitalista életet s különösen a nagyváros életét megelevenítik, akkor a kapitalista élet egész komor kísértetiessége, egész szörnyű embertelensége válik költészetté. De valóságos költészetté: éppen vigasztalan iszonyúságában válik költőileg elevenné. Ám ha az igazi költő fölfedezi és felszínre hozza a kapitalista élet irtózatos rútságában a költői szépséget, ez olyan távol van az élet felületének mai fényképező másolásától, amely az ábrázolás eszközének a vigasztalan sivárságot teszi meg, mint ég a földtől.

Gondoljunk Tolsztoj késő korszakának mesterművére, az *Ivan Iljics halálára*. Külsőleg itt is, éppúgy mint a modern realistáknál, az átlagember köznapi sorsa az ábrázolás tárgya. De Tolsztoj fantáziája, mely a haldokló kényszerű izoláltságából csaknem a *Robinson*ra emlékeztető elhagyott szi-

getet csinál – a borzalom szigetét, az értelmetlen élet utáni borzalmas halál szigetét –, valamennyi embert és valamennyi tárgyat, mely az emberi vonatkozásokat közvetíti, ezzel az iszonyú és komor költészettel veszi körül. A bírósági tárgyalások, a kártyajátszmák, a színházlátogatások, az ízléstelen lakásberendezések elsüllyedő világától egészen a halálosan beteg test szükségleteinek undorító szennyességéig: hallatlanul eleven és mozgalmas világ zárul itt össze, amelyben minden tárgy beszédes poézissel ábrázolja a kapitalista társadalomban élő ember életének irtózatos sivárságát és értelmetlenségét.

Az öregedő Tolsztoj műveinek ez a költőisége már magában a formában is erősen rokon a 19. század eleji nagy realisták módszerével. De éppen itt igen nagyok a különbségek, történelmileg és művészileg egyaránt. Balzac és Stendhal éppen azzal győzik le a polgári társadalom „kész", költőietlen jellegét, hogy a társadalmi életet egyének szenvedélyes viszonyainak harcos kölcsönhatásává oldják fel, hogy a társadalom az ő embereikkel szemben nem áll „kész" hatalomként, halott apparátusként, nem úgy, mint valami sorsszerű és megmásíthatatlan.

Nemcsak arról van szó, hogy az akkori társadalom objektíve is, ebben az irodalmi tükröződésben is, a szakadatlan átalakulás állapotában leledzik – hiszen az 1789–1848 közötti idő ez –, hanem arról is, hogy Balzac és Stendhal hősei csakugyan „maguk csinálják a történelmüket". Például a bíróság Balzacnál nem egyszerűen az az intézmény, melynek bizonyos társadalmi funkciói vannak (mint a 48 utáni íróknál). Hanem igenis: különböző társadalmi harcok csatatere, minden kihallgatás, minden akta elkészítése, minden ítélet stb. bonyolult társadalmi küzdelmek eredménye, melyeknek egyes szakaszait mi is átéljük.

A társadalmi világ átalakulása Tolsztoj egyik főtémája. Lenin egyik Tolsztoj-kritikájában kiemeli Levin szavait s így kommentálja őket:

„Nálunk most minden felfordult és csak most alapozódik meg, – nehéz az 1861–1905-ös időszak jobb jellemzését adni. Hogy mi 'fordult föl', azt mindenki, ma legalábbis minden orosz jól tudja. A jobbágyság az, és az egész annak megfelelő 'régi rend'. Hogy mi 'alapozódik meg', az a lakosság legszélesebb tömegeinek teljesen ismeretlen, idegen, érthetetlen."

Tolsztoj rendkívüli költői érzékenysége minden emberi változás iránt, ami a régi Oroszország „felfordulásával" függött össze, írói nagyságának egyik leglényegesebb alkatrésze. Politikai és másfajta véleményei erről a fejlődésről lehettek mégoly hamisak, vagy akár reakciósak, de a változásokat, amelyeket a régi Oroszország felfordulása a társadalom minden rétegében előidézett, Tolsztoj roppant világosan látta, éspedig *nem* mint *statikus* állapotot, nem mint megdermedt fejlődési szakaszt, hanem mindig mint eleven mozgást.

Gondoljunk egy olyan Tolsztoj-alakra, mint Oblonszkij az *Anna Kareninában*. Tolsztoj nem ábrázol (naturalista módra) egy földbirtokos bürokratát a kapitalizálódás bizonyos fokán, hanem Oblonszkij életében mutatja meg a kapitalizálódás egyre erősödő folyamatát. Emberi típusa szerint Oblonszkij inkább a régi nemességhez tartozik, amely a „tágas", munkátlan életalapot többre tartja az udvari, bürokratikus vagy katonai karriernél. Éppen ezért olyan érdekes átnövése félkapitalista, a kapitalizmus által korrumpált típussá. Oblonszkij hivatalvállalásának tisztán anyagi okai vannak: nem tud megélni földjáradékából a kívánt színvonalon. A kapitalizmussal való belsőbb összekapcsolódás (felügyelőbizottsági tagság stb.) ennek a fejlődésnek természetes következménye, az új parazita életalap „természetes" kiszélesítése.

Ezen az alapon Oblonszkij esetében a földbirtokos régi, életélvező világnézete felületesen jóindulatú, felületesen epikureus liberalizmussá alakul át. Elfogad mindent a modern polgári világnézetből, amivel az élet zavartalan élvezését ideológiailag alá tudja támasztani. Annyiban mégis megmarad régi vágású nemesnek, hogy hivatalnok kollégái kíméletlen stréberségét ösztönszerűen megveti és a liberális „laissez-faire" benemavatkozási elvét jóindulatú egoizmussal az „élni és élni hagyni" és az „utánam a vízözön" értelmében magyarázza és ezt az elvét át is ülteti a gyakorlatba.

A 19. század elejének nagy realistái és Tolsztoj végső kompozíciós elvei közti különbség dolgában azonban döntő, hogy a társadalmi komplexumok (intézmények stb.) Tolsztojnál objektíve már eleve sokkal „készebbek", élettelenebbek, embertelenebbek, gépszerűbbek, mint aminők Balzacnál vagy Stendhalnál valaha is voltak. És ez éppen Tolsztoj művészetének legerősebb oldalával is függ össze, azzal, hogy a társadalmat a kizsákmányolt paraszt szempontjából nézi.

Már a balzaci világban is észlelhető, hogy az állami és társadalmi intézmények csak azon osztályok képviselői számára oldódnak fel emberek közötti küzdelmes kölcsönhatások csataterévé, amely osztályok a hatalomért vívott harcban közvetlenül részt vesznek. A társadalom plebejus rétegei számára ezek a komplexumok szintén „kész" világot jelentenek, amely magábazártan, apparátusszerűen áll velük szemben. Csak Vautrin kolosszális alakja viszi odáig, hogy változatos kimenetelű harcot folytasson az államhatalommal; a többi gonosztevő a társadalom pórusaiban tengeti szánalmas életét s a rendőrség személytelen, legyőzhetetlen hatalomként áll velük szemben. Még inkább így van ez a parasztoknál és a kispolgárság alsóbb rétegeinél. Elég természetes tehát, hogy Tolsztoj, aki a világot a kizsákmányolt paraszt szemével nézi, ilyen képet alkot a társadalomról és az államról.

De ezzel még nem magyaráztuk meg teljesen Tolsztoj Balzacétól eltérő

álláspontját ezekben a kérdésekben. Mert Tolsztoj műveiben az uralkodó osztályok tagjai is másképp állnak az állami és társadalmi intézményekkel szemben, mint Balzac emberei. E komplexumok az ő számukra is tárgyszerű, kész világot alkotnak. Ennek okát nem nehéz megtalálni. Elsősorban a cári önkényuralom jellege magyarázza ezt. Ebben az önkényuralomban az állami és társadalmi eseményekbe beavatkozni csak az intrika, a korrupció, az udvari hajbókolás útján lehet, vagy: lázadással. Azok az emberek, akiknek szellemi és erkölcsi színvonala csak némiképp is emelkedett, még annyira sem érezhették a magukénak ezt az államot, mint Balzac és Stendhal emberei a maguk idejének különböző államformáit. S a cári államnak és társadalmi intézményeknek ez a „kész" és halott jellege Tolsztojnál, az államhatalomnak az orosz társadalmi élettől való fokozatos elidegenedésével párhuzamosan, egyre merevebb vonásokat ölt.

A történelmi múlt nagy távolságából Tolsztoj világába elszórtan még benyomulnak egyes alakok, akik Tolsztoj felfogása szerint valaha eleven tevékenységet fejthettek ki ebben az államban. Így a *Háború és béké*ben az öreg Bolkonszkij herceg. De ő is elkedvetlenedett, mogorván visszavonult birtokára és fia élete már nem egyéb a csalódások sorozatánál: abban az illúziójában csalódik, hogy a cári Oroszország katonai vagy politikai életében tisztességes és tehetséges ember tevékeny részt vehet. A csalódásoknak sorozata Tolsztoj műveiben sem Andrej Bolkonszkij, sem Pierre Bezuhov esetében nem pusztán egyéni sors. Ellenkezőleg: világosan mutatja a francia forradalom és a napóleoni korszak ideológiai visszfényeit a cári Oroszországban, azokat a lelki indítékokat és emberi összeütközéseket, melyek az orosz nemesség legjobbjait a dekabrista fölkelésbe vitték. Hogy Pierre Bezuhov is eljutott volna-e odáig, az Tolsztoj regényéből nem derül ki. De tény, hogy Tolsztoj sokáig foglalkozott egy dekabrista-regény tervével, tehát ilyen nemesi lázadók ábrázolását szem előtt tartotta.

De mindenesetre az a társadalmi és állami élet, amelyet Tolsztoj ifjúságában és férfikora elején látott, meglehetősen laza szervezet volt, tágas pórusokkal. A *Háború és béke* világában a szolgaságnak még félig patriarchiális formájával találkozunk s ez lokálisan és a magánéletben még némi önállóságot és öntevékenységet tesz lehetővé. Gondoljunk az udvartól közvetlen értelemben független vidéki nemesek életére, a partizánharcosok működésére és hasonlókra. Ezeket a vonásokat Tolsztoj nyilván nagy történelmi igazsággal figyelte meg és jegyezte fel. De látását erősen befolyásolta az a fejlődési fok, amelyre ő maga ebben az időben feljutott, és az orosz társadalom fejlődése abban a korban, amikor Tolsztoj e művet írta. A történelmi fejlődéssel együtt megváltozik Tolsztoj véleménye az államról és a társadalomról, s ehhez képest

változik a kép is, amelyet róluk ad. Ifjúkori műve, a *Kozákok*, s a többi ifjúkori kaukázusi novellája is döntő társadalomfelfogásában erősen emlékeztet a *Háború és béké*re, míg a késői töredék, a *Hadzsi Murat*, mely témája szerint ugyanezt a világot ábrázolja, már lényegesen merevebb állami és társadalmi szerkezetet mutat, melyben az egyéni tevékenység számára sokkal kevesebb pórus kínálkozik.

A valóság megváltoztatásának hajtóereje a kapitalizmus növekedése volt. De a tolsztoji világ megértéséhez tudni kell, hogy a kapitalizmus, úgy, ahogy az Oroszországban kibontakozott, Lenin szavai szerint „ázsiai" kapitalizmus volt. S ez a jellegzetesség csak fokozza azt a tényt, hogy a társadalmi alap nem kedvez az irodalomnak, növeli a társadalmi alakulatok halott és merev mivoltát. Amit Marx annak idején a német fejlődésről mondott, az érvényes az öregedő Tolsztoj Oroszországára is: „Minden egyéb szférában mi is, mint az egész kontinentális Nyugat-Európa, nemcsak a kapitalista termelés fejlődésétől szenvedünk, hanem e fejlődés hiányától is. Modern nyavalyákon kívül egész sor öröklött nyavalya is nyom bennünket, amelyek ősrégi, elavult termelési módok továbbvegetálásából s a kíséretükben fellépő *korellenes* társadalmi és politikai viszonyokból származnak. Nemcsak az élőt kell megsínylenünk, hanem a holtat is."

Éppen azáltal, hogy Tolsztoj túlnyomóan a felsőbb osztályok életét rajzolja, roppant plasztikusan jut nála kifejezésre a keletkezőben levő orosz kapitalizmusnak ez az „ázsiai" jellege, az a tendenciája, hogy a történelmileg elavult önkényuralmat ne zúzza szét vagy haladja meg, hanem csupán a kapitalista érdekekhez alkalmazza. Már az *Anna Kareninä*ban felejthetetlen típusait ábrázolja Tolsztoj ennek a kapitalizálódásnak s az orosz nemesség párhuzamos bürokratizálódásának. A már említett Oblonszkij-típus mellett, melyben mellesleg Tolsztoj hallatlanul gazdag és emberileg finom leírását adja e réteg liberális áramlatainak, felemásságaikkal és kedélyesen jólelkű korrupciójukkal együtt, egyszersmind a modern nemes típusát is ábrázolja Vronszkijban. Vronszkij Anna iránti szenvedélyes szerelme miatt megváltoztatja gazdasági létalapját, felhagy katonai pályafutásával, s kapitalista nagybirtokossá válik, aki bevezeti birtokán a kapitalista földművelést, a nemesi politikai életben liberalizmusért és haladásért harcol, s a nemesség régi „függetlenségét" nagykapitalista alapon igyekszik megújítani. Szerelmének – mely társadalmi szempontból „véletlen" szenvedély – az a következménye, hogy ezt a Vronszkij osztálya szempontjából tipikus fejlődési folyamatot előmozdítja. S e két alak kiegészítéseképpen itt van Karenin, a már teljesen elbürokratizálódott reakciós, obszkurantista, képmutató és üres kormányhivatalnok. A kapitalista munkamegosztás, mint életforma, mint a gondol-

kodás és érzés döntő tényezője, egyre jobban benyomul az emberi viszonylatokba és Tolsztoj egyre keserűbb iróniával, mindig mélyebb megfigyelések alapján ábrázolja, hogyan válnak e világ emberei munkamegosztásos gépekké.

Ez a munkamegosztás kitűnő eszköz a dolgozó tömegek elnyomására és kizsákmányolására. S Tolsztoj ezt az apparátust éppen mint az elnyomás és kizsákmányolás eszközét gyűlöli. Ezt a folyamatot, mint nagy és univerzális művész, minden társadalmi osztálynál ábrázolja. Fölfedi belső dialektikáját, azt is, hogy a kapitalista bürokrácia munkamegosztása nemcsak az elnyomottat, hanem az elnyomót is elemberteleníti s egyre inkább puszta automatává, mégpedig gonosz automatává alakítja át. Ez a folyamat azonfelül ellene fordul magának a bürokratának is, élete minden olyan pillanatában, amikor saját, elemi életérdekei fölmerülnek, mikor emberségének némi maradéka még jelentkezne benne.

Gondoljunk a csodaszép jelenetre Ivan Iljics és orvosa között. Ivan Iljics teljesen elbürokratizálódott lény, olyan bíró, aki a pörökből bürokrata virtuozitással már minden emberi elemet eltávolított s a nagy, cári elnyomó gépezet jól funkcionáló kerekévé vált. Hasztalan igyeknek a gépezet kerekei közé szorult vádlottak esetüknek a többi esettől eltérő és emberi oldalait megmagyarázni, az ügyes bíró nyugodt udvariassággal tereli őket vissza a paragrafusok malomkövei közé, melyek úgy őrletik meg őket, ahogy a cárizmus érdeke kívánja. De Ivan Iljics veszedelmesen megbetegedett, s szeretne orvosától felvilágosítást kapni állapotáról. Ám az orvos éppen olyan tökéletes bürokrata, éppen olyan tökéletes gép, mint Ivan Iljics, s ugyanúgy kezeli most őt, ahogy ő kezelte vádlottait.

„Mindez pontosan ugyanúgy történt, ahogyan azt Ivan Iljics a vádlottaival ezerszer ragyogóan végigcsinálta. Éppen olyan ragyogó volt az orvos ítélete s éppen olyan diadalmasan, sőt megelégedetten pillantott szemüvege fölött a vádlottra. Az orvos véleményéből Ivan Iljics azt a következtetést vonta le, hogy rosszul áll az ügye, s hogy neki, a doktornak, és igenis kérem, mindenkinek egészen közömbös, hogy az ő ügye rosszul áll. S ez a következtetés fájdalmasan meglepte Ivan Iljicset, aki nagyon megsajnálta önmagát s nagyon megharagudott az orvosra, aki egy ilyen fontos kérdésben közömbös marad.

De semmit sem mondott, fölkelt, letette a pénzt az asztalra, és sóhajtva ezt mondta:

– Mi, betegek, valószínűleg gyakran nem helyénvaló kérdéseket teszünk fel – mondotta. – Általában veszedelmes betegség ez, vagy sem?

Az orvos szigorúan nézett rá egyik szemével a szemüvegen át, mintha ezt mondaná:

– Vádlott, ha nem marad meg a föltett kérdések keretei közt, akkor kénytelen leszek intézkedni, hogy a tárgyaló teremből eltávolítsák."

S éppen az az iszonyú Ivan Iljics haldoklásában, hogy mindenütt ez a megmerevedett élet mered rá, mikor most, szemközt a fenyegető halállal, először érzi szükségét annak, hogy az emberekkel emberi viszonyba lépjen s kikerüljön élete értelmetlenségéből.

Az orosz társadalom fejlődése fokozza az „ázsiai kapitalizmussal" összenőtt önkényuralom szörnyűségét. S ezzel a fejlődéssel párhuzamosan, mely feltartóztathatatlanul halad az 1905-ös forradalom felé, nőttön nő Tolsztoj gyűlölete és megvetése az így létrejövő társadalom embertelen mivolta iránt. Már a bürokrata Karenin alakjában igen plasztikusan áll előttünk ez az elembertelenedés. Egy társasági összejövetelen Karenin észreveszi Vronszkij és Anna keletkezőben levő szerelmét. Kimagyarázkodásra készül a feleségével:

„S Karenin fejében világosan elrendeződött minden, amit most feleségének el kell mondania. Végiggondolva, hogy mit is fog mondani, sajnálta, hogy idejét és eszét ilyen észrevétlenül, házi használatra kell fordítania, de ennek ellenére fejében világosan és határozottan mint egy hivatali előterjesztés, kialakult az elmondandó beszéd formája és egymásutánja: »meg kell mondanom és hangsúlyoznom kell a következőket: először, a közvélemény és az illem jelentőségének megvilágítása; másodszor, a házasság jelentőségének vallásos megvilágítása; harmadszor, ha kell, annak demonstrálása, milyen szerencsétlenség származhat ebből a fiunkat illetően; negyedszer, rámutatni arra, hogy ez Annára nézve is szerencsétlenség«".

Későbbi műveiben, s különösen a *Feltámadás*ban, Tolsztoj még jobban gyűlöli ezt az embertelenséget, mert most még világosabban látja az állami apparátus elembertelenedésének összefüggését a dolgozók elnyomásával és kizsákmányolásával. Karenin bürokrata történetében még csak rejtetten volt meg ez a népellenes irányzat: abban a teljes közönyben, amellyel aktaszerűen és stréber módjára milliók javát és baját intézte. (Tolsztoj fejlődését érdekesen világítja meg, hogy ezt az embertelenséget, amely a kérdések formálisan bürokratikus kezelésében nyilatkozik meg, a *Háború és béké*ben helyenként még humoros iróniával kezelte, mint például Bilibin alakjánál.) A *Feltámadás*ban már szembeállítja az embertelen apparátust áldozatai szenvedésével. A cárizmus kapitalista államának elnyomó gépezetéről olyan átfogó, sokoldalú és igaz képet ad, amilyen az egész polgári irodalomban versenytárs nélkül áll. Az uralkodó osztály ostoba gazemberek bandája, akik vagy gonosz történtetéssel, vagy naiv korlátoltsággal gyakorolják funkcióikat, s akik már teljesen a szörnyű elnyomó gépezet kerekeivé váltak. Swift *Gulliver*jének befejező

része óta még író ilyen hatalmas iróniával nem kezelte a kapitalista társadalmat. S az uralkodó osztályok emberének ábrázolása is egyre jobban a szatirikus iróniának ezt a formáját ölti fel. Az uralkodó osztály képviselői, udvariasan csillogó külső mázuk alatt, mindinkább Swift bűdös Yahoo-ira hasonlítanak.

Tolsztoj ugyan a kapitalista apparátus speciálisan cári formáját mutatja be, de ez nem csökkenti világirodalmi általánosságát. Ellenkezőleg: a konkrét életbőség és élethűség, ami nála ezáltal létrejön, csak fokozza az általános érvényességet. Mert a szörnyű önkény, valamennyi embersors kiszolgáltatottsága ennek az apparátusnak: mély és általános igazság. Ennek az önkénynek különleges megjelenési formája, a cári bürokrácia, csak az általános vonások konkrét fokozását jelenti. Tolsztoj például megírja, hogy Nyehljudov herceg egy bebörtönzött forradalmárnő érdekében közbelép az egyik ilyen tábornoki egyenruhába öltözött Yahoo-nál. Mivel a tábornok felesége Nyehljudovval flörtölni szeretne, a forradalmárnőt szabadonbocsátja.

„Elutazása előtt, már az előszobában, Nyehljudovval szembejött az inas, Mariette levélkéjével: Pour vous faire plaisir, j'ai agi tout à fait contre mes principes, et j'ai intercédé auprès de mon mari pour votre protégée. Il se trouve que cette personne peut être relâchée immédiatement. Mon mari a écrit au commandant. Venez donc, »önzetlenül«. Je vous attends. M.*

– Hát ehhez mit szól? – mondta Nyehljudov az ügyvédnek. – Hiszen ez rémes. Ezt a nőt hét hónap óta magánzárkában tartják és most kiderül, hogy ártatlan és csak egy szó kellett ahhoz, hogy szabadon bocsássák.

– Ez mindig így van."

S a *Feltámadás*ban nem egy ilyen eset akad. Tolsztoj a fantázia rendkívüli változatosságával mutatja meg, hogy a legkülönbözőbb sorsok hogyan függnek közvetlenül ilyen egyéni véletlenektől, az uralkodó osztályok egyes tagjainak személyes érdekű önkényétől. De az önkényességek együttesen és rendszerbe foglalva világos és szükségszerű összképet adnak. Mindezeken a véletleneken keresztül nyilatkozik meg az embertelenné vált apparátus nagy szükségszerűsége: az uralkodó osztály magántulajdonának megvédése a legbrutálisabb eszközökkel.

Így az idős Tolsztoj egyre fokozottabb mértékben rajzol egy iszonyúan „befejezett", „kész" világot. A társadalom rései, melyeken keresztül még szabadabb emberi tevékenység volt lehetséges, egyre jobban eltömődnek. Nyehljudovnak már nem lehetnek illúziói a falusi életről, a földbirtokosok és paraszt-

* Hogy örömet szerezzek Magának, elveim ellenére is közbenjártam férjemnél a Maga pártfogoltja érdekében. Kiderült, hogy az illető azonnal szabadon bocsátható. Férjem írt a parancsnoknak. Jöjjön hát „önzetlenül". Várom. M.

tok érdekegyezségéről, ahogyan még – ha kínok közt és vajmi problematikusan is – Konsztantyin Levinnek lehettek. És az ember privát cselekvése a családi élet keretein belül, ahová Nyikolaj Rosztov és Levin még menekülhettek, már szintén nem létezik a későbbi Tolsztoj számára.

A *Kreutzer-szonáta* óta Tolsztoj a szerelmet és a házasságot is „modern" formájában látja. A hazugság és a szemforgatás speciális formáját, az emberek elembertelenedését fedezi fel bennük, ami a kapitalista társadalomnak köszönhető. Egyik beszélgetésük alkalmával azt mondja Gorkijnak:

„Az ember kibírja a földrengést, a járványokat, a legszörnyebb betegségeket, a lélek összes kínjait, de minden időkben a leggyötrelmesebb tragédiája volt és marad is a hálószoba tragédiája."

Tolsztoj itt, mint csaknem mindenütt, ha filozófusként lép fel, gondolatait „időtlen" formában fejezi ki. De mint művész sokkal konkrétabb és történetibb. A „hálószoba tragédiájáról" öregkorában felvázolt egynéhány rajza lehet ugyan aszkétikus világnézetének dokumentuma, de korábbi, csakugyan művészi ábrázolásai szétvetik az elvont és dogmatikus keretet és a modern polgári szerelem, a házasság, a prostitúció, a nő kettős kizsákmányolásának *kapitalista* szörnyűségeit állítják elénk.

Hol van ebben a világban hely a cselekvés számára?

Tolsztoj mindinkább olyan világot ábrázol, amelyben becsületes ember számára nincs már cselekvési lehetőség. Minthogy a kapitalizálódó Oroszország, kapitalizmusának ázsiai jellege ellenére is, a fejlett kapitalizmus általános formáihoz egyre jobban közeledik, az élet-anyagnak, melyet Tolsztoj feldolgoz, szintén egyre közelednie kell ahhoz az élet-anyaghoz, melynek írói visszatükrözéseképpen keletkezett Nyugat-Európában a nagy realizmus naturalista felbomlása.

Természetes, hogy a Tolsztoj-ábrázolta Oroszországban objektíve megvan a cselekvés lehetősége: de csak a demokratikus és a szocialista forradalmárok számára. Ám ennek a cselekvésnek az ábrázolása kívül esik Tolsztoj világnézeti körén. Tolsztoj a paraszti lázongásnak nemcsak jelentős és erős oldalait, hanem felemás voltát, visszamaradottságát, bizonytalanságát és gyávaságát is kifejezte költőileg, s ezért emberei számára, mint cselekvési lehetőség, csak a régi dilemma maradt: kapituláció vagy menekülés. És láttuk, hogy a kapituláció egyre gyalázatosabb és embertelenebb formákat ölt, s azt is láttuk, hogy a menekülés lehetősége – az objektív fejlődés következtében és mert Tolsztoj költőileg és világnézetileg mindjobban belelát a társadalom szerkezetébe – mindegyre szűkül.

Igaz, Tolsztoj az egyéni jócselekedet tanát hirdeti, a bűn egyéni elutasítását és egyéb ilyeneket. És sok olyasmit is írt, amiben, a részletek nagyszerű

realizmusa ellenére, a valóság el van torzítva, s azért írta, hogy ezzel bebizonyítsa az egyéni jócselekedet lehetőségét és hatékonyságát. (*A hamis szelvény* és más írásai.) De a kései Tolsztoj költői nagysága éppen abban fejeződik ki, hogy ha művészileg ábrázol, akkor a tényleges élet összefüggéseit könyörtelen igazsággal ábrázolja, nem törődve azzal, megfelelnek-e kedvenc világnézeti eszméinek, vagy egyenesen leleplezik és megcáfolják őket. Például a cselekvő élet lehetetlenségét e világban az *Élő holttest* Fegyája így fejezi ki (anélkül, hogy a kedvenc tolsztoji tanok akárcsak eszébe is jutnának):

„Nekünk valamennyiünknek, akik abból a körből származunk, amelyből én magam is, három lehetőségünk van. Csak három: hivatalt vállalni, pénzt keresni, s a piszkot, amelyben élünk, gyarapítani. Ettől undorodtam, lehet, hogy nem tudtam volna megtenni, de a fő, hogy undorodtam tőle. A másik lehetőség: küzdeni a piszok ellen; ehhez hősnek kell lenni, de én sosem voltam hős. És a harmadik: felejteni – inni, csavarogni, nótázni –, ezt meg is tettem. El is jutottam vele idáig."

Nyehljudovban Tolsztoj megpróbálja ugyan az egyéni jócselekedetet valóban ábrázolni. De könyörtelen igazságszeretete következtében egészen más, keserűen ironikus kép keletkezik. Nyehljudov „jócselekedetei" csak azáltal jöhetnek egyáltalán létre, hogy Nyehljudov, ha gyűlöli és meg is veti osztályát, mégis az uralkodó osztályhoz tartozik; hogy a „felsőbb körökben" jóindulatú bolondnak, veszélytelen filantropnak és különcnek számít; hogy kihasználja régi családi és baráti összeköttetéseit. Objektíve mindez csak lényegtelen véletlen, ami semmit sem jelent az apparátus szörnyű szükségszerűségével szemben, simán beilleszkedik az apparátus embereinek szerelmi és karrierista intrikáiba. Szubjektíve pedig – néha magában dühöngve és magát is megvetve, néha azonban a csábításnak áldozatul esve – Nyehljudovnak is föl kell vennie az udvari ember álarcát, különben teljesen lehetetlen volna „egyéni jócselekedetét" keresztülvinni. És akkor, amikor Nyehljudov Konsztantyin Levin korábbi válságos ingadozásának tolsztoji következményeit levonja, a parasztság gyűlölködő bizalmatlansága fogadja, mely a földesúr minden „nagylelkű" ajánlatában csak újabb agyafúrt csalási kísérletet lát.

Tolsztoj tehát olyan világot rajzol, amelyben az emberek viszonya a társadalomhoz már nagyon közel jár ahhoz, amilyennek ezt a viszonyt a 48 utáni nyugati realizmus ábrázolta. Mint minden nagy művésznél, úgy Tolsztojnál az ábrázolás formái egyszersmind a valóság tükrözésének formái is. Annak tükrözése, ami benne lényeges és általános érvényű, költőileg konkrét vonásokkal ellátva. Hogyan történhetett, hogy Tolsztoj, bár közel *kellett* jutnia az újabb realizmushoz, mégis régi stílusú nagy realista, a nagy realizmus továbbvivője lett?

A régi és az új realizmus döntő stíluskülönbsége az emberábrázolásban, a *tipikusról* való felfogásban rejlik. A régi realizmus a típus lényeges meghatározóit egyes személyek szélsőségesen szenvedélyes törekvéseiben foglalta össze, ezeket a személyeket szélsőséges helyzetekbe sodorta, olyan helyzetekbe, amelyek alkalmasak voltak arra, hogy az illető társadalmi tendenciákat legszélsőségesebb következményeiben érzékletessé tegyék. Világos, hogy ilyen ábrázolás csak mozgalmas és változatos *cselekménnyel* kapcsolatban lehetséges.

A cselekmény azonban nem tetszésszerinti formai elv, nem technikai eszköz, melyet az író, hajlama és tehetsége szerint, úgy használhat, ahogyan akar. A cselekmény a valóság tükröződésének költői formája, melyben az emberek egymásközti viszonya, s az emberek viszonya a társadalomhoz és a természethez alakot ölt. A költői visszatükrözés nem fénykép. Már rámutattunk arra, hogy a költői koncentráció, a valóság költői visszatükrözési módja, különböző irányokban mozoghat, a fejlődés különböző tendenciáit húzhatja alá, s ennek következtében a társadalmi valóság felületénél vagy elevenebb, vagy kevésbé eleven. Továbbá arra is rámutattunk, hogy az átlagember mozdulatlan ábrázolása valamely „kész" környezetben a valóság színvonala *alá* szállítja az irodalom színvonalát.

Ez volt a realista írók sorsa 48 után.

A cselekménytelenség, a környezetrajz, az átlagember, mint a tipikus pótléka, lényeges ismérvei ugyan a realizmus hanyatlásának, de mégis az életből mentek át az irodalomba. Mennél kevésbé tudtak az írók együttélni a kapitalista világgal, mint saját világukkal, annál kevésbé tudtak igazi cselekményt kitalálni.

Nem véletlen, hogy a kor jelentékeny írói, akik a társadalom fejlődési mozzanatait többé-kevésbé helyesen tükrözték, csaknem kivétel nélkül cselekménytelen regényeket írtak, míg a legtöbb olyan regény, melynek változatos és tarka cselekménye van, csak társadalmilag és tartalmilag semmitmondó sürgés-forgást ábrázol. Mint ahogy az sem véletlen, hogy azok a lényegtelen típusok, melyeket ez az irodalom létrehozott, átlagemberek csaknem csendéletszerűen statikus képmásai, míg a kor irodalmának állítólag átlagonfelüli hősei karikatúraszerű álhősök, vagy egy nagyszájú és üres ellenzék, illetve egy még üresebb és hazugabb kapitalista apológia fráziscséplői voltak.

Flaubert korán és világosan fölismerte e korszak írói nehézségeit. A *Bovaryné* megírása közben arról panaszkodik, hogy a könyv nem elég érdekes: „Ötven oldalt teleírtam, amelyben egyetlen esemény sincsen, egy polgári élet és egy nem aktív szerelem folytatólagos képe bontakozik itt ki; ez a szerelem annál nehezebben ábrázolható, miután félénk is, mély is, de saj-

nos, belső válságai nincsenek, mert alakomnak felette mérsékelt temperamentuma van. Már az első részben is így áll az ügy: a regénybeli férj egy kicsit ugyanúgy szereti a feleségét, mint a szerető; két középszerűségről van szó, ugyanabban a miliőben, akiket differenciálni kell."

Flaubert, mint következetes művész végigment a maga útján. Megkísérelte, hogy a környezetrajz leíró különbségtevéseivel, átlagemberei lélekelemzésének kifinomításával változtassa ezt a vigasztalanul sivár szürkeséget művészileg mozgalmassá és színessé. Ámde ennek a kísérletnek kudarcot kellett vallania. Hiszen az átlagember éppen azért középszerű, mivel a társadalmi ellentmondások, melyek objektíve az ő létét is meghatározzák, nem nála a legélesebbek, ellenkezőleg, letompulnak és – látszatra – egy felszínes statikusságban kiegyenlítődnek.

Ezáltal a művészi ábrázolás lényeges területein mozdulatlanság és egyhangúság keletkezik, amit Flaubert éles önkritikával felismert, de amit csak tisztán művészi és technikai eszközökkel próbált egyensúlyozni. Ám a művészi eszközök kifinomítása csak új művészi dilemmát teremt, melyet Flaubert egyébként néha szintén felismert: az ábrázolás rendkívül művészi eszközeinek és az ábrázolt tárgy unalmas sivárságának ellentmondását. Az újabb nyugat-európai irodalom későbbi, Flaubert-nél sokkal jelentéktelenebb követői ugyanazt az utat járják: a szó egyre pompázatosabb bíborköpenyegeit aggatják az egyre kevésbé eleven s a tucatáru szintjéhez egyre jobban közeledő próbabábuk vállára.

Nem kétséges, hogy az orosz társadalom és Tolsztoj világnézetének itt felvázolt fejlődése Tolsztojt arra kényszerítette, hogy alakjait kissé közelítse az átlaghoz. Az, hogy megmerevedett, „kész" világban élnek, hogy lényüket hozzájuk illő cselekményben már nem élhetik ki, ezeket az alakokat bizonyos értelemben az átlag színvonalára csökkenti, elvesz abból a tipikusságból, amellyel Balzac és Stendhal alakjai emberi kibontakozásuk mozgalmas cselekménybősége következtében még rendelkeztek.

Nemcsak Tolsztoj került szembe ezzel a stílusproblémával, hanem korának valamennyi jelentékeny orosz írója. A XIX. század második felének orosz irodalma nemcsak Tolsztoj művei által képviseli a nagy realizmus új szakaszát. És a kor valamennyi orosz realistájának közös stílusproblémáját a valóság hozta létre, mely a szélsőséges, szenvedélyes jellemek szempontjából teljesen előnytelennek bizonyult. Mert ebbe a valóságba egyre mélyebben nyomultak be azok a társadalmi áramlatok, melyek Nyugat-Európában a naturalizmust és az átlagember ábrázolását eredményezték. Az írók megkísérelték, hogy olyan eszközöket találjanak ki, amelyekkel az ár ellen úszhatnának, hogy ebben a megmerevedett világban is véghezvihessék a társadalmi mozga-

tóerők világos feltárásához szükséges szélsőséges művészi fokozást, ami a típusalkotást, az átlagon való felülemelkedést lehetővé tenné.

E korszak orosz realistáinak nagysága abban áll, hogy sikerült nekik ebben az életben is felfedezni azokat a szélső lehetőségeket, melyeknek kibontakoztatása alakjaikat a statikus átlagosságból kiragadta és igazán mozgalmas, valamennyi társadalmi ellentmondást visszatükröző tipikusságot kölcsönzött nekik. Az átlagosság legyőzésének első eszköze szélsőséges helyzetek kitalálása a köznapi körülmények közt, olyan helyzetek feltárása, melyek társadalmilag és tartalmilag e hétköznapiság kereteit nemcsak nem törik át, hanem ellenkezőleg, a hétköznapiságot még erőteljesebben kidomborítják, de amelyekben a társadalmi ellentmondások túlfeszítettségük következtében nem tompulnak el, hanem teljes erővel hatnak.

Más helyütt rámutattam már, hogy Goncsarov Oblomovja mennyire szöges ellentéte a vele egykorú nyugat-európai realisták átlagosságának. Goncsarov, éppen azzal, hogy Oblomov mozdulatlan tétlenségét, melynek naturalisztikus ábrázolása a legsivárabb átlagosságot hozná létre, rendkívül kiélezi, nagyszerű realizmust tesz lehetővé. E „túlzás" révén mindazok a lelki konfliktusok, melyek Oblomov tétlenségéből születnek, plasztikusan kidomborodnak; másrészt lehetségessé válik, hogy az író ezt a jellemvonást egy széles társadalmi háttér előtt világítsa meg.

Tolsztoj Goncsarovtól a költői ábrázolás valamennyi konkrét részletében eltér. De közös bennük az a nagy történelmi szempont, hogy az egyre jobban kapitalizálódó társadalom költőietlen életét művészileg le akarják küzdeni. Tolsztoj gyakran mesél el történeteket, melyek külsőleg hajszállal sem mennek túl a köznapi átlagon. De olyan helyzetekre építi fel őket, olyan helyzeteket állít az események központjába, melyek a mindennapok hazugságát elemi erővel leplezik le, melyek „minden álarcot letépnek".

Ismét az *Ivan Iljics halálára* utalok. Éppen mivel Tolsztoj egy közönséges átlag-bürokrata életét vizsgálja, ez adja meg számára a lehetőséget, hogy – a vigasztalanul értelmetlen életet a halál nyers kényszerével kiáltóan szembeállítva – a kispolgári élet összmozzanatait, a kispolgári társadalom egész életének értelmetlenségét valamennyi komponens mozgó teljességében ábrázolhassa. Az elbeszélés tartalmilag sehol sem megy túl a köznapi átlagon, mégis az egész élet képét tárja elénk s egyetlen mozzanatában sem köznapi vagy átlagos.

Ide tartozik még a részletek különböző funkciója Tolsztojnál és a nyugat-európai realistáknál. Tolsztoj mindig ragyogóan megfigyelt részletek bőségével ábrázol, mégis, ábrázolása sohasem válik, mint nyugati kortársainál, kicsinyesen üressé. Tolsztoj rendkívüli súlyt helyez alakjai testi megjelenésére,

a lelki folyamatokat előidéző vagy kísérő testi változások leírására, s mégsem támad nála ebből sohasem afféle testi és lelki semmitmondás, mint amilyen kortársainál általános.

A részletek ugyanis Tolsztojnál mindig a cselekmény mozzanatai. A cselekmény felbontása kicsiny, külsőleg jelentéktelen, percről percre változó mozzanatokra, melyekben ezek a részletek döntő szerepet játszanak, sőt ezek a cselekmény hordozói; mindez együtt a tolsztoji szerkesztési mód szükségszerű következménye. Ha ugyanis a szélsőséges helyzet külsőleg is szélsőséges, mint például Balzacnál, akkor a cselekményt fel lehet bontani nagy, döntő fordulatok láncolatára, s ezeket a fordulatokat az író néha a valóságos drámát megközelítő sűrítéssel ábrázolhatja.

De a tolsztoji szélsőséges helyzet csak intenzív értelemben szélsőséges. S intenzitása csak azzal fejezhető ki, hogy az élet ellentmondásainak drámai változása a hétköznapok mozdulatlan felszíne alatt, lépésről lépésre, percről percre, a hangulatok szakadatlan föl-le hullámzásában nyilatkozik meg. A részletesség, mellyel Tolsztoj Ivan Iljics halálát ábrázolja, nem a testi felbomlás folyamatának naturalista leírása – mint például Bovaryné öngyilkossága esetében –, hanem nagy, belső dráma, melyben a közeledő halál, éppen a szörnyű részletek görcsös ujjaival, letépi Ivan Iljics értelmetlen életének valamennyi álarcát, egyiket a másik után, s ezt az egész életet ijesztő sivárságában mutatja be. De amilyen sivár ez az élet, amennyire híjával van a belső mozgásnak, olyan mozgó és változatos (művészi értelemben) a sivárság leleplezésének folyamata.

Tolsztoj, persze, nem *csak* így ábrázol. Életművében vannak alakok és helyzetek, melyek a régi, realisták értelmében is, tehát külsőleg is, szélsőségesek. Ahol az élet-anyag egyáltalán megengedi, Tolsztoj keresi is az ilyen témákat. Írói temperamentuma tiltakozik az átlag ábrázolása ellen s az ellen is, hogy az író csak a patológikus segítségével haladja meg az átlagot, mint ahogy ez a nyugati irodalmakban divatos. Ott, ahol Tolsztojnak sikerült ilyen szélsőséges helyzeteket létrehoznia, egészen közel jut a régi realistákhoz. A szélsőségesen cselekvő hős következetesen járja végig azt az utat, amelyet a többiek csak félénken, megalkuvásokkal, álszenteskedve tesznek meg. Erre Anna Karenina alakja és sorsa a példa. Anna Karenina nem szereti férjét, akihez társasági kényszerből ment nőül, s szeretője van, mint társadalmi körében annyi más asszonynak. De ő következetesen végigmegy útján, kíméletlenül levonja a konzekvenciákat, nem tűri, hogy a megoldatlan ellentmondásokat a hétköznap banalitása letompítsa. Tolsztoj ismételten kimondatja és nyomatékosítja alakjaival, hogy Anna eredetileg nem kivétel, hogy ugyan-

azt teszi, mint a többi asszony. De az átlagos nagyvilági hölgy, mint például Vronszkij anyja, mégis megbotránkozik rajta:

„Nem, akármit is mond, rossz nő volt. Micsoda zabolátlan szenvedélyek ezek? Mindig valami különlegeset akarnak bebizonyítani!"

Az átlag burzsoá értetlenül áll ama tragédiák előtt, melyek az ő saját életének ellentmondásaiból fakadnak s amelyek számára csupán azért nem okoznak tragikus bonyodalmakat, mert gyávább és aljasabb, semhogy mindenütt meg ne találná a lealacsonyító kompromisszumot.

Mint ahogy Anna Kareninát elítélik társasága nőtagjai, csaknem ugyanúgy ítélik el Balzacnál az átlag arisztokrata nők Beauséant grófnét. De mert a két alak alapvető művészi koncepciója *rokon*, mert a szélsőségesen egyéni szenvedély ábrázolásában megnyilvánuló mély társadalmi igazság szintén *rokon*, éppen e rokonság fényénél jobban láthatjuk a nagy *különbséget* is Balzacnak és Tolsztojnak – vagyis: a realizmus két nagy korszakának – ábrázolási módszere között.

Balzac a legnagyobb, drámaian novellisztikus koncentrációval rajzolja Beauséant grófné életének két szerelmi katasztrófáját. (A *Goriot apó*ban és *Az elhagyott nő*ben.) A grófné első szerelmi történetében Balzac voltaképpen csak a tragikus fordulópontot írja meg. A második esetben meglehetősen részletesen ábrázolja az új szerelem keletkezését is, de a szakítást és a katasztrófát ismét novellisztikus és drámai „hirtelenséggel" pergeti le. Tolsztoj ellenben Anna és Vronszkij szerelmének összes fázisait a legnagyobb részletességgel ábrázolja, az első találkozástól a tragikus összeomlásig. Tolsztoj sokkal epikusabb tehát Balzacnál, a szó klasszikus értelmében. A nagy fordulatok, a katasztrofális kibonyolódások a szerelmesek életében mindig széles epikus keretbe vannak foglalva s csak a legritkább esetben hatnak drámaian kiélezett katasztrófaként. Az epikus jelleget Tolsztoj a párhuzamosan lejátszódó cselekménnyel – Levin és Kitty sorsának kevésbé drámai és katasztrófaszerű előadásával – még jobban aláhúzza.

A részlet sajátos, nagyszerűen realista kezelése ebben az esetben is fontos eszköze a tolsztoji módszernek. Tolsztoj e szerelem keletkezésének és elmúlásának történetét hamisítatlan folyamatszerűséggel ábrázolja. De a folyamatot a legvilágosabban tagolja, a változások csomópontjait mindenütt határozottan kiemeli. De minthogy e csomópontok a szó külső értelmében többnyire nem lehetnek drámaiak, és mégis mint valóságos csomópontokat kell őket ábrázolni, kiemelésüket az író csak azzal érheti el, hogy a lelki folyamat árjából kiragadott részleteket, az alakok szellemi és testi életének látszólag lényegtelen vonásait, csattanóan drámai jelentőségűekké fokozza.

Így Anna Karenina esetében, mikor az asszony a közte és Vronszkij közt

keletkező szerelem elől menekül, a moszkvai bál és Vronszkijjal való éjszakai beszélgetése után, a pályaudvaron a vasúti kocsi ablakán kihajolva „hirtelen" észreveszi, hogy Karenin fülei feltűnően elállnak. Később, Anna és Vronszkij haldokló szerelme drámai kiéleződésének szakaszában, sok keserű és gonosz veszekedés után, mely azonban eladdig mind kibéküléssel végződött, a két ember reménytelen szétválása ismét „hirtelenül", egy kis részlettel kapcsolatban mutatkozik meg.

„Fölemelte a csészét, kifeszítette kisujját, s a csészét ajkához vitte. Néhány kortyot ivott, aztán ránézett Vronszkijra s arckifejezésén látta, hogy kezétől és mozdulatától, és a halk hangtól, melyet ajkával adott, a férfi undorodott."

Az ilyen „részletek" a szó legmélyebb értelmében drámaiak: külsőleg látható, hevesen átélt kivetítései emberek jelentős lelki fordulatainak. *Ezért* nem hatnak olyan kicsinyesen, mint a „modern" író még oly kitűnően megfigyelt részletei. Mert a modern részletek csupán megfigyelések s a cselekményben nincs igazi funkciójuk. De éppen a koncentráció tolsztoji sajátossága teszi lehetővé, hogy belsőleg drámai mozgású jelenetek bukkanjanak fel az elbeszélés széles és nyugalmas árjában. Ezek mozgásba hozzák az elbeszélés áramát, tagolják anélkül, hogy széles és nyugalmas sodrát akadályoznák.

A 19. század elején Balzac a regény drámai és novellisztikus szakaszát képviselte; Tolsztoj felújította a regény eredetileg epikus karakterét s ez annak az élet-anyagnak következménye, melyet Tolsztoj feldolgoz s amelynek lényeges vonásaiból formaelveit kikristályosítja. Láttuk, miért nem térhetett el Tolsztoj a köznaposság külső kereteitől. E kereten belül Tolsztoj számára a már ismertetett úton kívül még egy másik, új út is nyitva állott. Tolsztoj speciális útja: a szélsőséges kiélezésnek, mint az ember *szélsőséges lehetőségeinek* ábrázolása.

Balzac a szélsőséget mint az életút valóságos végigjárását ábrázolja, mint azoknak a szélsőséges lehetőségeknek a tragikus megvalósulását, melyek a kapitalista társadalom ellentmondásait legtisztább formájukban mutatják. A szélsőséges lehetőségek megvalósulását hősei tipikus sorsává tehette, mivel hősei nem éltek „kész" világban, hanem egy olyan közegben, amelyben még aktív szereplői lehettek a nagy társadalmi drámának. Ez a lehetőség Tolsztojnak már nem állt rendelkezésére. De mert minden, amit írt, egy történelmileg jelentős drámának az előterében, az emberiség történetének valamely fontos szakaszában játszódott le, mert mindig a nagy történelmi dráma volt alakjai privát sorsának a háttere, azért a *szélsőséges*, az ellentmondások tiszta formája nála is az ábrázolás központjában kellett, hogy álljon.

De csak a lehetőség formájában.

A nagy társadalmi ellentmondások ez új és sajátságos ábrázolása abból

a sajátságos helyzetből következett, melyet Tolsztoj az orosz forradalmi fejlődéssel szemben elfoglalt, s melyet Lenin zseniálisan felfedett. Tolsztoj műveiben éppúgy, mint a régi nagy realisták műveiben, hatalmas történelmi és társadalmi átalakulás tükröződik. De – az ábrázolt alakok szempontjából – közvetett módon. A régi realisták alakjai a polgári forradalom hajtóerőit, lényeges áramlatait és ellentmondásait *közvetlenül* képviselték. Közvetlen megtestesítői voltak egy áramlatnak, egyéni szenvedélyeik közvetlenül függtek össze a polgári forradalom problémáival. Olyan alakok, mint Goethe Wertherje vagy Stendhal Julien Sorelja világosan mutatják ezt a közvetlen összefüggést az egyéni szenvedély és az egyéni szenvedély társadalmi szükségszerűségének általános reprezentatív jelentősége között.

Az orosz polgári forradalom Lenin-jellemezte sajátossága, Tolsztoj helyzete a polgári forradalom központi problémájával, a parasztkérdéssel szemben, megakadályozza, hogy Tolsztoj a régi polgári realisták módján ezt a közvetlen ábrázolást folytassa. Tolsztoj az orosz parasztot roppant mélységgel és hűséggel rajzolta. De a parasztmozgalommal szemben elfoglalt álláspontjának következménye az, hogy főművei központjában tematikailag annak kell állnia, hogyan tükröződik a parasztkérdés az uralkodó osztály, a földjáradék tulajdonosai és haszonélvezői életében.

A tematikának ez a formája ismét társadalmilag és történelmileg szükségszerű kapocs Tolsztoj és az újabb realizmus között.

Miután a polgári forradalmak Közép- és Nyugat-Európában befejeződtek, miután a társadalmi ellentétek központjában főleg a proletariátus és a burzsoázia ellentéte áll, a polgári realisták a kapitalista társadalom e központi problémájának többnyire csak felette közvetett reflexeit ábrázolták. Amennyiben jelentékeny írók voltak, úgy azokat a lelki reflexeket, azokat az emberi problémákat és bonyodalmakat figyelték meg és írták le, amelyek ebből a társadalmi helyzetből származtak. De mert legtöbbjük nem értette meg azt a társadalmi problémát, mely az általuk ábrázolt emberi konfliktusnak *objektív* alapja volt, mert többnyire teljesen idegenül álltak vele szemben: az ábrázolt emberi konfliktusokat öntudatlanul is elválasztották társadalmi alapjuktól, amellyel objektíve összefüggtek. Ezért voltak kénytelenek – ismét: tudtukon és akaratukon kívül – alakjaik és meséjük leglényegesebb társadalmi tényezőit elhalványítani, s az alakokat és a mesét, nagy történelmi háttér nélkül, csak „szociológiával" vagy impresszionista pszichológiával leírt „miliő"-ben mozgatni. A történelmi háttér hiánya a modern realistákat kényszerhelyzetbe kergeti: vagy a polgári köznap banális átlagembereivé teszik alakjaikat, akiknél a társadalmi élet nagy, objektív ellentmondásai tompa s csaknem a felismerhetetlenségig elhalványodott formában jelennek meg; vagy pedig, ha

felül akartak emelkedni ezen a köznapi átlagon, az egyéni szenvedély tisztára egyéni kicsúcsosodását kellett ábrázolniuk, így viszont az alakok üressé és különcködővé váltak s ha az író pszichológiailag meg akarta indokolni létüket, akkor a figurákat patológikussá rajzolta.

Anna Karenina alakjának rövid elemzésével kapcsolatban már rámutattunk, hogy a szenvedélyek tolsztoji ábrázolási módja (a szenvedély szélsőségessé fokozása) túljut ezen a dilemmán. Anna Karenina alakjának és sorsának átlagon felüli mivolta nem a szenvedély tisztán egyéni formájának patológikus túlfeszítésében áll, hanem abban, hogy benne a modern polgári szerelem és házasság összes társadalmi ellentmondásai tisztán jelennek meg. Anna Karenina azzal, hogy cselekvésével a köznapiság kereteit szétzúzza, a minden polgári szerelemben és házasságban lappangva meglevő, de tompán jelentkező ellentmondásokat tragikus élességükben hozza felszínre.

Nem túlságosan nehéz megérteni, miért nem válhatott az az ábrázolási mód, melyet Tolsztoj Anna Karenina esetében alkalmazott, a szenvedélyek és személyes sorsok ábrázolásának tipikus formájává. Az uralkodó osztály embereinek és sorsuknak ábrázolása Tolsztojnál növekvő tudatossággal válik a parasztság kizsákmányolásához való viszonyuk tükrözésévé. Tolsztoj minden alakjánál az ábrázolás költői kiindulópontja ez a kérdés: milyen formában alapul ez az élet a földjáradék haszonélvezetén, a parasztság kizsákmányolásán és milyen problémákat szül ez a társadalmi alap a szóban forgó regényalakban?

Mint igazán nagy költő, mint a múlt nagy realistáinak méltó utódja, Tolsztoj ezeket az összefüggéseket rendkívül bonyolultnak látja s nem éri be a közvetlen vonatkozás fölfedezésével kizsákmányoló és kizsákmányolt között. Realista zsenialitása éppen abban nyilatkozik meg, hogy minden ember egész, komplikált életét egységesnek fogja fel s ennek az egységnek az alapját éppen abban fedi fel, hogy az illető kizsákmányoló és parazita. Valamennyi alaknak a kizsákmányolás viszonyától egészen távol eső vonásaiban is, abban, ahogyan a legelvontabb problémáról gondolkozik, ahogyan szeret s minden egyébben: Tolsztoj a legnagyobb költői világossággal mutatja meg, a lét valóságos viszonylatait érzékletesen ábrázoló s nemcsak elemző-kommentáló óriási realista művészettel, e vonásoknak az illetők parazita életével való összefüggéseit.

A költői látás rendkívüli konkrétságának az az eredménye, hogy Tolsztoj sem a társadalmi alapot, sem annak lelki reflexeit nem sematizálja. Egyrészt rendkívül pontosan megkülönbözteti a kis- és nagybirtokost, azt a birtokost, aki földjeit maga műveli, attól, aki földjeitől távol, a járadékból él; a hagyományos és a kapitalista földbirtokost, a földbirtokost és a földbirtokosságból

már kinőtt, még teljesen vagy részben a földjáradékból élő bürokratát, értelmiségit stb. Másrészről rendkívül élesen látja, hogy mindezek a társadalmi okok a különböző emberekben, jellemük, szenvedélyeik stb. különbözősége szerint, rendkívül különbözően hatnak, nagyon különböző emberi fejlődéseket és sorsokat hozhatnak létre.

Tolsztoj világának nagyszerű realizmusa azon alapszik, hogy ezt a roppant bonyolult és differenciált világot igen egyenlőtlen mozgásban ábrázolja s mégis a bonyolult sorsok mögött költőileg kimutatja az egységes alapot.

Az alakok emberi vonásainak és sorsának valamint a nagy történelmi és társadalmi háttérnek az összefüggése magasan a mindennapok fölé emeli a tolsztoji realizmust. Tolsztoj műveiben emberek és sorsok ugyanazon gazdagságát, természetes, szerves, mesterkéletlen egységét látjuk, mint a régi realistáknál, s nem azt a felületes, az összefüggéstelen részletek túlhabzásától fulladozó belső szegényességet, mint a moderneknél.

A szélsőséges állásfoglalás, a szélsőséges szenvedély, a szélsőséges sors puszta lehetőségén alapuló típusalkotás Tolsztoj számára konkrét kivezető út abból a kedvezőtlen helyzetből, melybe döntő írói életanyaga – a kapitalizálódó Oroszország élősdi földjáradéktulajdonosainak élete – a művészt belekényszeríti. A földjáradék parazitáinak életalapjául szolgáló ellentmondások ebben az emberanyagban nem juthatnak közvetlenül szélsőséges cselekmények keretében kifejezésre. Éspedig annál kevésbé, mennél közvetlenebbül kapcsolódnak össze ezek az emberek a kizsákmányolással. De a kizsákmányolás, a kizsákmányolás tükröződése a kizsákmányolók életében igen fontos témája Tolsztojnak. A művészetről szóló írásában az új művészet egyik jellemző vonásának mondja az „élettel való elégedetlenséget". Ez a meghatározás érvényes az ő műveire is. De az élettel való elégedetlenséget Tolsztoj mindig azon az alapon ábrázolja, hogy a parazita, a kizsákmányoló élete sohasem vezethet önmagával vagy környezetével való harmóniára, csak akkor, ha az illetők gazemberek vagy tökfejek.

Az élettel való elégedetlenséget dolgozza fel Tolsztoj – a szélsőséges lehetőség módszerével – cselekménnyé. Alakjai, a Bezuhovok és Bolkonszkijok, a Levinek és a Nyehljudovok és a többiek, életük emberi összhangját, nézeteik és életmódjuk összeegyeztetését keresik, a társadalmi kereten belül kielégülést nyújtó tevékenységre áhítoznak, s ezzel leplezik az ellentmondást életük társadalmi alapja és a harmónia, a hozzájuk méltó tevékenység utáni sóvárgásuk között. Ez az ellentmondás Tolsztoj hőseit egyik szélsőségből a másikba hajtja. S mert Tolsztoj egyrészt az uralkodó osztály szubjektíve becsületes képviselőit választja hőseiül, másrészt pedig nem viszi és nem viheti őket az osztályukkal való szakításig, az ellentmondás okozta kilengések az

uralkodó osztály életkörén *belül* mozognak. A szélsőséges lehetőségek fölmerülnek, a hősök igen komolyan megfontolják őket, lépéseket tesznek megvalósításukra, de még a tett végrehajtása előtt ellenkező tendenciák lépnek fel, részben ugyanazok az ellentmondások magasabb fokon, részben olyan hajlamok, amelyek a valósággal való megalkuvás felé terelik őket. Így állandó mozgalmasság támad, mely életük összes fontos tényezőit teljes gazdagságukban kifejezésre juttatja. Ezek azonban csak a legritkább esetben hoznak létre drámai fordulatokat, döntő szakításokat sorsuk megelőző fázisaival. Az alakok elevensége, belső gazdagsága onnan származik, hogy a szélsőséges lehetőségek újra meg újra fölmerülnek, hogy a társadalmi lét és tudat ellentmondásának beléjük fúródott tövise sohasem szűnik meg sajogni. De a mozgás vagy majdnem zárt körben, vagy legföljebb spirális vonalban történik, sohasem abban a drámaian hirtelen formában, mint ezt Balzac és Stendhal sorsfordulatainál láthatjuk.

A szélsőséges lehetőség mindig a társadalmi lét és tudat kiáltó ellentmondását fejezi ki s Oroszország társadalmi fejlődésének nagy problémáival mindig szorosan, ha nem is minden esetben közvetlenül, szemmelláthatóan, kapcsolódik össze. Ennek következtében, ha ezek a hősök hasztalan keresnek és kutatnak, ha tétlenek maradnak, vagy alig megkezdett akcióikat hirtelen abbahagyják, ez sohasem vezet kicsinyességre és banalitásra, amelynek posványában a nyugat-európai naturalizmus hősei a maguk tisztára egyéni sorsával megrekedtek. S éppen abból jön létre a tolsztoji világ gazdagsága, hogy az író ezeket a kérdéseket rendkívül szélesen veti föl, hogy nála a társadalmi ellentmondások a magánélet legbensőbb, legmeghittebb problémáiban verődnek vissza.

Tolsztoj kedvelt hősei osztoznak szerzőjük előítéleteiben, abban, hogy vissza kell vonulni a nyilvános élettől. Abban, hogy az ember egyénileg kivonhatja magát a világ gonoszságából. De éppen a visszavonulás ábrázolásának tolsztoji módja, a visszavonulás különböző szakaszai, az előre-hátra mozgás ezen az úton, az eltávolodás ettől az úttól, a magánélet valamennyi problémájának bevonása ebbe a mozgásba: mindez felfokozza az egyéni élet társadalmiságának ábrázolását.

Tolsztojnál tehát a szélsőséges lehetőségek nem reális hirtelen fordulatok, hanem úgyszólván erő-centrumok, vonzási pontok, amelyek körül az egyes ember élete kering. De a társadalmi problémák fölvetése, ellentmondásosságuk ilyen magas fokán, elegendő ahhoz, hogy a tolsztoji világnak megadja az ábrázolás realisztikus nagyvonalúságát.

Ez az ábrázolás művészileg sajátságos módon tér el a megelőző nagy realizmustól. Röviden összefoglalva azt lehetne mondani, hogy Tolsztoj, a balzaci

idők drámaian novellisztikus szakasza után, a regényt a tulajdonképpeni epika irányába vitte vissza. Mert ha az alakok egy bizonyos, társadalmilag szigorúan körülhatárolt életkörön belül mozognak ide-oda, akkor – belső mozgalmasságuk ellenére is – sokkal nagyobb epikus nyugalom és állandóság lehetséges, mint amilyen Balzacnál létezett.

A *Wilhelm Meister*ben Goethe így különbözteti meg a regényt a drámától: „A regény elsősorban *érzületet és eseményeket* ábrázol, a dráma *jellemeket és tetteket*. A regénynek lassan kell haladnia és a főalak érzületének, ha bármi módon is, vissza kell tartania az egész fejlődését. A dráma siet : a főalak jelleme a vég felé tör s mások tartják csak vissza. A regény hőse szenvedő, vagy legalábbis nem nagymértékben cselekvő; a dráma hősétől hatást és tettet várunk."

A regénynek ez a meghatározása, mely a *Wilhelm Meister*t még kitűnően jellemzi, a későbbi *Vonzások és választások*ra már nem egészen érvényes s még kevésbé Franciaország nagy realistáira; de nem rossz leírása a tolsztoji stílusnak. Csak nem szabad az „érzület" és „jellem" goethei ellentétét abban az értelemben felfogni, mintha Goethe körvonalaktól megfosztott, elmosódó, környezetükben hangulatszerűen szétfolyó emberekre gondolt volna. A *Wilhelm Meister* világosan mutatja, mennyire nem így áll a dolog. Érzület és jellem Goethénél a jellemábrázolás különböző tömörségének és koncentráltságának formáját jelentik. Érzület a jellem helyett tehát egyfajta, csaknem áttekinthetetlenül széles emberábrázolást jelent, egymásnak látszólag ellentmondó vonások nagy gazdagságát, melyeket azonban a társadalmi tendencia széles folyamata egyesít, éspedig azon emberi törekvések által, melyek igyekszenek az ember szellemi és erkölcsi fejlődését mozgó és szerves egységgé összefogni. Ellenben a drámai jellemábrázolás a társadalmi ellentmondások lényeges összetevőinek egyetlen zsúfolt szenvedélybe való tömörítését jelenti, mely katasztrófában vagy a katasztrófák egész sorában robban ki, s amelybe az egész élet gazdagságát kell összepréselni. A mondottak után fölösleges hosszan magyarázni, mennyire közeledik a tolsztoji epikus ábrázolás a goethei ideálhoz.

Ez a különbség Tolsztoj és a 19. század elejének nagy realistái között talán a legvilágosabban az emberek szellemi és erkölcsi életének ábrázolásában, a szereplő személyek szellemi arcában jut kifejezésre. Tolsztoj abban is a nagy realisták méltó utóda, hogy emberábrázolásában a szellemi és erkölcsi élet rajza döntő szerepet játszik. De a tolsztoji művészi megoldás ismét egészen sajátos és eltér a régi realistákétól.

Balzacnál és többnyire Stendhalnál is, a nagy dialógusok, melyek a beszélgetők szellemi arculatát megvilágítják, egyszersmind nagy világnézeti pár-

bajok, amelyekben jelentékeny társadalmi problémák szellemi kvinteszenciája sűrűsödik össze s amelyek ugyanakkor drámai értelemben döntenek embersorsok felett. Ha Vautrin és Rastignac társadalmi és erkölcsi problémákon vitázik, akkor néhány igen gyorsan egymást követő beszélgetés – természetesen az élet azon eseményeinek drámai súlyától támogatva, amelyekből a beszélgetések kiindulnak, hogy aztán elvont magaslatokig emelkedjenek – teljes és végletes fordulatot hoz Rastignac életében.

A nagy és fontos beszélgetések és monológok Tolsztojnál nem rendelkezhetnek ilyen funkcióval. Ezek nála mindannyiszor azokat a szélső lehetőségeket világítják meg – nagy elmeéllel és kíméletlenséggel –, amelyeknek szélső értéke között a tolsztoji hősök élete mozog. Ez a feladatuk például Konsztantyin Levin beszélgetéseinek előbb bátyjával, később Oblonszkijjal, a magántulajdon jogosultságáról, arról, hogy jogosult-e a Levin által megálmodott érdekegyezség földbirtokos és paraszt közt, lelkileg és morálisan.

Ezek a beszélgetések nem idézhetnek elő drámai fordulatot, mert Levin számára sem a magántulajdonnal való szakítás, sem az nem lehetséges, hogy gőgös, nyugodt lelkiismeretű kizsákmányoló váljék belőle. De könyörtelen élességgel megvilágítják Levin egész életmódjának és életfelfogásának központi problematikáját, döntően beteg pontját. Megmutatják azt a központot, amely körül Levin gondolatai és érzései szakadatlanul forognak, akkor is, ha szeret, akkor is, ha őt szeretik, akkor is, ha a tudományra veti magát, akkor is, ha a nyilvános életbe menekül. Általánosabb értelemben tehát szintén fordulópontjai az életnek, az elvontság igen magas fokán; persze sajátos fordulópontok, melyekben egy emberélet szélső lehetőségei világosan megnyilatkoznak és egy ember különös arculatát élesen megrajzolják, de azért mégiscsak lehetőségek maradnak, s nem változnak tettekké, valósággá. De mégsem elvont, kiagyalt lehetőségek ezek, hanem egy emberi alak életproblémáinak igen konkrét gócpontjai.

Az alakok szellemi és erkölcsi életének intellektuális világának megnyilatkozásai Tolsztojnál újszerű, sorsdöntő jelentőséggel rendelkeznek s itt Tolsztoj és az újabb realizmus között ismét szöges ellentét tárul fel. Az újabb realisták alakjai alig rendelkeznek szellemiséggel, intellektuális arculatuk elmosódott. Ez közismert tény. Ennek legfőként az az oka, hogy ha a nagy, objektív társadalmi ellentéteket az író az egyes egyének ábrázolásában mellőzi vagy letompítja, akkor igazán magas szellemi színvonal sem ábrázolható. Mert a beszélgetések vagy monológok absztrakciós foka csak akkor lehet költőileg konkrét és eleven, ha a sajátos társadalmi ellentmondás sajátos absztrakciójának megvan a tartalma *egy emberi életben.* Ettől az életalaptól elszakítva: absztrakt betétté válik. Nem véletlen tehát, hogy a nyugat-európai új

realizmus az ilyen szellemi megnyilatkozások elől mindjobban kitér és alakjai szellemi megnyilatkozásait a köznapi átlag szintjére süllyeszti (vagy esszébetétekkel dolgozik).

Ez persze egyszersmind a kapitalizmus „kész" világának gondolati tükröződése, melyet ezek az írók ábrázolnak. Ebben a „kész" világban az átlagember életmegnyilatkozásai hovatovább unalmas, ismétlődő rutinná válnak. Magától értetődő, hogy Tolsztoj, akinek szintén ilyen világot kellett ábrázolnia, nem kerülhette el ennek a rutinnak az ábrázolását sem. Már a *Háború és béké*ben is sok olyan beszélgetést olvasunk, melyeknek célja csak az, hogy a legfelső körök sivár rutinját bemutassák. Egyrészt azonban Tolsztojnál ez az ábrázolandó világnak csak az egyik oldala, amelynek segítségével, a társasági élet gépiességének ironikus hangsúlyozásával, az író az ettől eltérő életmegnyilvánulások elevenségének szatirikus ellenképét állítja elénk. (Tolsztoj az effajta beszélgetéseket ismételten a szövőszék munkájával hasonlítja össze.) Másrészt újra meg újra belevon az ilyen beszélgetésekbe rutintól mentes ellenalakokat is (Bezuhov, Levin stb.) s ezek a maguk „faragatlanságával" a gép mesterségesen szőtt fonalait egyszerűen széttépik.

Vagyis a legkisebb részletekből is látható, hogy Tolsztoj még ott is, ahol a hasonló életanyag látszólag az újabb realizmus közelébe viszi, művészileg mennyire ellentéte ezeknek az irodalmi áramlatoknak.

Emellett még hangsúlyoznunk is kell a külső hasonlóságot. A régi realisták nagy dialógusai ugyan igen konkrét körülmények közt játszódtak le, de olyan meredeken ívelnek drámai magasságokba, hogy a környezet külső körülményei csak igen kevéssé játszhatnak bele magukba a beszélgetésekbe. A drámaian kiélezett konkrét helyzet, a beszélőknek éppen a *beszélgetés eszközével* történő drámai konkretizálása a külső körülmények közrejátszását csaknem teljesen fölöslegessé teszi. A modern realistáknál a pillanatnyi, külső, véletlen és átmeneti körülmények és mozzanatok elárasztják a beszélgetések tartalmát. Mennél közönségesebbek ezek a körülmények, mennél közelebb állnak a hétköznapi átlaghoz, annál nagyobb szükségük van a hangulatszerű miliőcserehatásra, hogy legalább felületi elevenséggel rendelkezzenek.

Tolsztoj nagy dialógusai művészileg szigorúan helyhez és időhöz kötöttek. Mi több: a véletlen hely és a véletlen idő külsőségei is mindig belejátszanak a beszélgetésekbe. Gondoljunk Levin beszélgetésére Oblonszkijjal a pajtában, a vadászat után. A hely és az idő ilyen konkrét és el nem tűnő jellege azonban Tolsztojnál sohasem arra szolgál, hogy puszta hangulatszerű elevenséget teremtsen. A konkrét és véletlen körülmények hangsúlyozása arra utal, hogy Levin *állandó* életproblémájáról van szó, olyan problémáról, mely életében oly szüntelenül jelen van, hogy minden pillanatban előbukkanhat. És a konk-

rét körülmények kiemelése e beszélgetés „szükségképpen véletlen" jellegét is hangsúlyozza, azt, hogy az állandó fordulat szélsőséges lehetősége mindig ott lappang, de valóságos fordulatot mégsem hoz soha létre.

Ugyanezt a célt szolgálja az is, hogy Tolsztoj e dialógusokat többnyire félbeszakítja, amivel a véletlenség és a köznapiság látszatát még jobban aláhúzza. A balzaci dialógusokat be kell fejezni, mert csak a gondolatok szellemi végigharcolása válthatja ki és indokolhatja a drámai feladatot. A modern realisták dialógusainak rendesen se elejük, se végük; véletlenül kiszakított foszlányai a mélyebb költői értelemben értelmetlen élet-darabnak. Tolsztoj dialógusai ellenben csak látszólag szakadnak félbe véletlenül. Tolsztoj a legnagyobb szellemi éllel vezeti őket mindaddig, amíg az ellentétek tiszta képlete és a hős számára megoldhatatlan jellegük könyörtelen pontossággal és mélységgel nem rögződött a műben. A dialógus, amely látszólag véletlenül kezdődik s erre a legfelsőbb pontra vezet, e legfelsőbb pont elértével ismét látszólag véletlenül szakad meg, vagy zátonyra fut. De akkor már teljesítette saját küldetését: a szélső lehetőségeket megvilágította. A beszélgetésnek a sajátos tolsztoji fordulópont körül kell keringenie, anélkül, hogy a fordulatot felidézné.

A dialógus látszólag véletlen kezdete és látszólag véletlen félbeszakadása tehát Tolsztojnál szintén az epikus stílusteremtés mozzanata. Az író kivezet az élet nyugodt folyamából és – miután bemutatta, mi játszódik le a folyam látszólag nyugodt felszíne alatt – ismét visszavezet oda.

Így Tolsztoj itt is, mint mindenütt, rendkívüli fantáziával fedezi fel annak a formának az új elemeit, amely az alkalmatlan életanyagot a nagy realista epika magasságaiba tudja emelni.

A nagy realizmus tolsztoji továbbfejlesztése tehát a jellemrajzolás és a cselekményvezetés mozgalmasságának fokozásán alapul, s így külsőségekben gyakran emlékezteti az olvasót a modern realisták ábrázolási módjára. Ez megkönnyítette Tolsztoj nagy hatását Nyugat-Európában. De mindez, formai funkcióját tekintve, éppen az ellenkezőjét jelenti annak, amit a felület hasonló vonásai az újabb realizmus esetében jelentenek. A moderneknél a nagy realista formák felbomlásáról van szó. Tolsztojnál realista továbbfejlesztésükről.

Ezek a formai tendenciák Tolsztojnál korántsem az újabb realisták befolyására keletkeztek, bár műveiket jól ismerte és pontosan tanulmányozta. Csernisevszkij, a nagy kritikus, már az ötvenes években, Tolsztoj első művének megjelenése után, világosan felismerte a tolsztoji művészetnek ezt a sajátosságát, mely pedig az író korai műveiben még csak csírájában volt jelen. Cser-

nisevszkij arról beszélt, hogy Tolsztojt leginkább az egyik érzésnek vagy gondolatnak a másikból való kisarjadása érdekli. Tolsztoj pszichológiai elemző módját megkülönbözteti a többi íróétól. Az utóbbiakéról, Tolsztojjal ellentétben ezt mondja:

„A lelki elemzés talán a leglényegesebb mindama tulajdonságok közül, melyek a tehetség erejét megszabják. De az rendesen, hogy úgy fejezzem ki magam, leíró jellegű; vesz egy meghatározott, mozdulatlan érzést, alkotóelemeire bontja és, ha szabad ezt mondani, anatómiai táblázatot nyújt."

A nagy költők művei a nagy drámai átmeneteket ábrázolják egyik érzésből a másikba, egyik gondolatból a másikba.

„De többnyire csak a lánc két legszélső szemét ábrázolják, csak a lelki folyamat kezdetét és végét . . . Tolsztoj tehetségének az a sajátsága, hogy nem szorítkozik a lelki folyamat eredményeinek ábrázolására, hanem maga a folyamat érdekli."

Hogy Tolsztoj későbbi műveiben ezt a tendenciát, melyet Csernisevszkij olyan korán és olyan éles szemmel felfedezett, mennyire továbbfejlesztette, azt a *Feltámadás* következő helye bizonyítja:

„A legközönségesebb és a legelterjedtebb babonák közé tartozik, hogy minden ember csak a maga meghatározott tulajdonságai felett rendelkezik, hogy van jó ember, vagy okos, buta, erélyes, közömbös és így tovább. De az emberek nem ilyenek. Elmondhatjuk az emberről, hogy gyakrabban jó, mint rossz, gyakrabban okos, mint buta, gyakrabban erélyes, mint közömbös, és megfordítva; de nem igaz, ha ezt mondjuk az egyik emberről, hogy mindig jó vagy okos, a másikról, hogy mindig rossz vagy buta. Pedig így szokták osztályozni az embereket. De ez nem helyes. Az emberek olyanok, mint a folyók; a víz mindenütt egyforma és mindenütt ugyanaz, de minden folyó hol keskeny, hol sebes, hol széles, hol csendes, hol tiszta és hideg, hol zavaros és meleg. Ilyenek az emberek is. Minden ember magában hordja az összes emberi tulajdonságok csíráit, s egyszer az egyik bukkan fel, máskor a másik, s néha az ember egyáltalán nem hasonlít önmagára, noha ugyanaz marad, ami mindig is volt."

Ehhez hasonló polémiát az emberi jellem merev felfogása ellen, a jellemeknek a régi irodalomban dívott állítólag merev ábrázolása ellen tömegesen találunk a modern naturalistáknál is. De ha ketten ugyanazt (vagy hasonlót) mondanak, az mégsem ugyanaz. A jellemek merevsége elleni harc a modern naturalistáknál abban az irányban haladt, hogy általában felbomlassza a jellemábrázolást. Költői alak arcot és körvonalat csak akkor kap, ha mozgásban van, ha a külvilággal cselekvően összeütközik, ha akcióba kerül. Amíg az alakot

valamely környezet nyugalmi állapotában írják le, addig rá lehet fogni mindenféle lényeges tulajdonságot, de ábrázolni közülük egyet sem lehet. Ez azt jelenti: nincs költői eszköz, amely lényeges jellemvonás és átmeneti hangulat között különbséget tudna tenni. Ha tehát a naturalisták tiltakoztak a felületes fogások ellen, amelyekkel bizonyos típusú régi irodalomban szokás volt az állandó jellemvonásokat kiemelni (például állandóan visszatérő kifejezések, gesztusok stb.), ez a tiltakozás nem volt helytelen vagy következetlen. De a következetes naturalisták arra kényszerültek, hogy a jellemeket pillanatnyi hangulatok rendezetlen és kaotikus halmazává változtassák.

Tolsztojnál egészen másként áll a dolog. A tolsztoji jellemek sem balzaci értelemben fejlődnek, de mozgásuk az életben, konfliktusuk a külvilággal mégis rendkívül határozott körvonalakat ad nekik. Ám az arc, melyet ezáltal kapnak, nem olyan egyértelmű, mint amilyen a régi realistáknál volt. Tolsztojnál a cselekmény keringéssé válik a jellem soha meg nem valósított, de mindig előtérbe lépő szélső lehetőségei körül. Ezáltal minden alak lelki megnyilatkozásai számára *konkrét mozgási tér* támad. Tolsztoj legalább annyi finomsággal és pontossággal ábrázolja alakjai pillanatnyi, átmeneti lelki hangulatait, mint az újabb realizmus legtehetségesebb írói. De az alak mégsem foszlik szét puszta hangulattá, hisz rendkívüli pontossággal elő van írva számára az a mozgásterület, az az erőtér, amelyen *belül* a hangulatoknak mozogniuk kell.

Így például Konsztantyin Levin néha reakciós konzervatizmusra hajlik, néha viszont megcáfolhatatlannak érzi a földbirtok magántulajdona elleni érveket. De mert ez a két vélemény két szélsősége annak a gondolatvilágnak, melynek segítségével Levin megkísérli, hogy korának problémáival számot vessen s mert életproblémáinak megoldása, a kompromisszum, melyet keres, e két szélsőség között helyezkedik el, ezek a kilengések Levint nem fosztják meg emberi arculatától és nem oldják fel egyéniségét merő hangulatnyalábokkal a modern realizmus értelmében, hanem gazdagon, pontosan, változatosan rajzolják meg azt a zegzugos vonalat, melyen Levinnek, az embernek, társadalmilag haladnia kell. És mert Tolsztoj, mint láttuk, alakjai egyes életmegnyilvánulásait soha egymástól el nem szigeteli, mert Levin viszonya fivéréhez, feleségéhez, barátaihoz és másokhoz e legfontosabb életkérdéseinek eldöntésével a legszorosabb összefüggésben van, ezek az indulati csapongások csak élesebbé és gazdagabbá teszik arcélét, anélkül, hogy a körvonalakat elmosnák.

A gondolatok, hangulatok, érzések „erőterének" ábrázolása lehetővé teszi Tolsztoj számára az emberek egymáshoz való viszonyának rendkívül gazdag és költői, mert ellentmondásos és közvetetten történő ábrázolását. Darja Oblonszkaja például, mint „tisztességes nő", nem mond végleges ítéletet a

„házasságtörő" Karenina Annáról; Tolsztoj azonban roppant részletességgel írja le Darja hangulatingadozásait a Vronszkij-birtokra való utazása, ott-tartózkodása, majd elutazása közben. Ezek a hangulatok képzelgésekbe, sőt, pillanatnyi világnézeti ingadozásokba csapnak át s két véglet között mozognak: az egyik pólus az, hogy Anna pompás és szabad életét irigyli, szemben a saját hitvesi és anyai rabságával, a másik viszont az, hogy Anna és Vronszkij életmódját hevesen visszautasítja. De éppen ezeknek a hangulatoknak az egyidejűsége és egymásutánja teremti meg ennek a viszonylatnak valódi és teljes képét, mind egyénileg, mind társadalmilag. Tolsztoj rendkívüli jellemző ereje éppen abban áll, hogy ezeknek a hangulatoknak, melyek egy-egy alak szempontjából lehetségesek és szükségszerűek, s melyeknek összessége az alakot csakugyan jellemzi, a körét teljes pontossággal és hűséggel tudja felfedni.

A tolsztoji világ gazdagságát és mozgalmas elevenségét különösen az mozdítja elő, hogy minden alakjának a másikhoz való viszonyában, mindkét fél oldaláról nézve, létrejön ez a konkrét mozgási tér. Minden viszonylat gazdag és változatos történéssé válik ezáltal – gondoljunk Bezuhov és Bolkonszkij barátságára – s mégis: a kapcsolatnak mindkét fél oldaláról nézve, világos és határozott körvonalai vannak.

Ezt a gazdagságot és mozgalmasságot még fokozza, hogy Tolsztoj alakjainak mozgási tere nem változhatatlan. Tolsztoj igen pontosan megmutatja, hogy a külső körülmények változásával, a jellemek belső növekedésével vagy hanyatlásával miképp tágul vagy szűkül ez a tér, sőt miképp vesz fel néha új tartalmakat és miképp vet ki régieket magából. De mert Tolsztoj ezeket a változásokat mindig folytonosságukban ábrázolja, továbbá mivel mindig a regény alakjaival együtt éljük át azt, hogy miért és hogyan változik meg ez a tér, s mert végül e változás közben a jellem legfontosabb társadalmi és egyéni vonásainak jó részét megtartja, a tolsztoji világ gazdagsága ily módon is csak gyarapodik, alakjainak körvonalai finomabbakká és bonyolultabbakká válnak, semmiképp sem mosódnak el.

A jellemábrázolásnak ez a módja fontos lépés a realizmus fejlődésében, annak ellenére, hogy ez a tendencia csírájában már a nagy realistáknál is megvan. Ha a regényalakoknak nem volnának bizonyos határok közt ilyen kilengései, az alakok merevekké válnának. A lényeg azonban az, hogy milyen fontos a szerepe ennek az ábrázolási módnak az írók jellemző művészetében? A régi realistáknál, különösen azoknál, akik a novellisztikus-drámai módszerrel éltek, a mozgási tér ábrázolása egyrészt kissé alkalomszerű volt, másrészt egy-egy alak *egész* élete a megrajzolt határok között mozgott. Egyes mozdulatait, ingadozásait viszont drámai hevességgel és hirtelenséggel ábrázolták az írók. Gondoljunk egy olyan ingadozó alakra, mint Lucien de Rubempré s

jusson eszünkbe, mily drámai hirtelenséggel, mennyire határok között mozgó kilengések *nélkül* következik be az is, hogy Vautrin megnyeri őt, valamint, hogy kihallgatása közben öngyilkosságra szánja el magát.

Tolsztojban az az új, hogy ezt a módszert a jellemábrázolás középpontjába helyezi.

A módszer tudatos kezelése, annak összefüggése Tolsztoj világnézeti problémáival, kiviláglik abból is, hogy alakjainak kompozíciós jelentősége mozgási terük szélességével és elevenségével mindig szoros kapcsolatban áll. Epizódalakjai, különösen azok, melyekkel Tolsztoj a korabeli társadalom embertelen megmerevedettségét demonstrálja, sokkal elenyészőbb hangulati ingadozásokat mutatnak. Hogy valamely alak a költő és az olvasó érdeklődését felkelthesse, ingadozásai kilengési terének aránylag jelentősnek kell lennie. Ez vonatkozik azokra az alakokra is, akikkel szemben Tolsztoj elutasító vagy erősen bíráló álláspontot foglal el. Gondoljunk Vronszkijra, Kareninra vagy Ivan Iljicsre.

De a költő állásfoglalása az ingadozások közvetlen kiindulópontjainak ábrázolásmódjában is világosan kifejezésre jut. Azok az alakok, akiket Tolsztoj eleven embereknek akar bemutatni, eleven kölcsönhatást élnek meg belső fejlődésük és külső életkörülményeik között.

Tolsztoj életfelfogásából ered, hogy minden alakja, akivel emberileg együttérez, a társadalmi léttel szemben problematikus viszonyban van. Nem nyugodhat bele harc nélkül azokba az életformákba, melyekbe beleszületett, azokba a feladatokba, melyeket életviszonyai rákényszerítenek. Tolsztoj azonban másfelől mély költői együttérzést mutat olyan alakok iránt, akiknek a környezetükkel való társadalmi és ideológiai szakítás súlyos, belső küzdelmet okoz. Olenyintől Nyehljudovig Tolsztoj az ilyen alakok egész galériáját rajzolja meg. Mennél nagyobb bennük ez a feszültség, annál nagyobb Tolsztoj költői érdeklődése irántuk, de egyszersmind – s ebből látjuk, hogy Tolsztoj egy fontos átmeneti kor nagy költője – annál kiáltóbban és kézzelfoghatóbban mutatja meg ezeknek az alakoknak az ingadozásában, hogy mennyire alapjaiban „fordult fel" a korabeli Oroszország, mennyire kiterjed ez a változás a legkisebb és legmeghittebb életmegnyilvánulásra is.

Ha Tolsztoj túlnyomóan negatív alakot tesz meg fontos hősének, akkor úgy ábrázolja, hogy bensejében jócskán megmerevedett és kilengéseiben is konvenciók által korlátozott figurának mutatkozik. De olyan helyzetekbe viszi aztán bele, melyek ezt a látszólag biztonságos, konvencionális létalapot megrendítik, új problémákat vetnek föl és ezzel az egész alakot mozgásba hozzák.

Legvilágosabb ez Karenin esetében. Noha szereti Annát – bár lényegében

konvencionális módon – Anna elidegenedése tőle, házasságtörése Karenint még merevebb bürokrata gépezetté teszi. Csak mikor a halálosan beteg Anna ágya mellett áll s mikor Anna szenvedése fizikai közvetlenséggel hat reá, lazulnak fel kissé személyisége megmerevedett, gépies és automataszerű elemei, s kezd halott emberi lényében valami eleven élet megmozdulni. De mert ez sokkal gyöngébb, semhogy közte és Anna között új, emberi összefüggést teremthetne, Karenin ismét szellemi merevségébe zuhan. Későbbi „emberi" vonásai csak a bensőleg halott bürokrata szemforgatása, megdermedt lényének vallásos álcázása.

Kissé másként áll a dolog Vronszkijjal. Benne, aki saját életmódjával gyakran elégedetlenkedett, anélkül azonban, hogy ez az elégedetlenség új emberi horizontot tárt volna elé, a szenvedély mozgalmasabb emberi energiákat szabadít fel. Tolsztoj nagy művészettel mutatja meg, mily erősen hatnak nála a tényleges életviszonyok változásai – a szakítás a katonai szolgálattal, a szabad élet külföldön – a belső fellazulás irányába. De mégis a nemesi életmegkötöttség marad túlsúlyban. A felszabadított energiák nem emelkednek túl a dilettantizmus fokán, ami nem elégítheti ki Vronszkijt. Mikor visszatér Oroszországba, elkezdődik a visszafejlődés: újra szeretetre méltó, korrekt arisztokratává lesz, akinél a nagy szenvedély csupán valami „excentrikus" elem és életérzése központjával már nincs összefüggésben. Az ekként fellépő konvencionális megmerevedés nem megy olyan messzire, mint Kareninnál, de elég ahhoz, hogy Anna tragikus katasztrófáját felidézze.

Tolsztoj eredeti és termékeny jellemzési módja, bármennyire rokon a régi realistákéval, bármennyire különbözik az új realistákétól, mégis azt mutatja, hogy életalapjai bizonyos tekintetben inkább az utóbbiakkal közösek.

S a közös életalapnak tükröződnie kell a stílusban is. Mert a nagy realista író nem hunyhat szemet a társadalmi igazságok, a társadalom szerkezeti változásai előtt. Ábrázolási módjának nemcsak tartalmilag kell velük számot vetnie, hanem formailag is tükröznie kell e társadalmi változásokat, még akkor is, ha lényegükben művészetellenesek, ha a művészet számára a romlás, a felbomlás vagy megmerevedés veszélyét rejtik is magukban.

Hogy a nagy realisták az ár ellen úsznak, az abban a konkrét formában nyilatkozik meg, hogy igyekeznek a konkrét élet-anyagban azokat a tendenciákat fölfedezni, amelyek révén éppen az adott életanyag, valamennyi művészetellenes vonásával együtt, művészileg ábrázolhatóvá, művészileg elevenné válik. Azok az írók, akik a modern kapitalista élettől irtóznak ugyan, de kiknek irtózata, ha mégoly jogos és érthető is, csak elvont marad, ha csupán effajta absztrakt meggyőződésük alapján ábrázolják a világot, a formalizmus hibájába esnek. A nagy realista művészet formái mindig a valóság lényeges vonás-

sának tükörképeként egy bizonyos korszak adott társadalmának konkrét életanyagából támadtak, akkor is, ha e társadalmi fejlődés alapvonásai annyira művészetellenesek, mint például a mai kifejlett kapitalizmusban.

A realista irodalom a *cselekvő* ember ábrázolásából meríti erőit. Mennél erősebben nyilvánul meg az ember osztályjellegű és egyéni jelleme tetteiben, külső okok, érzések és cselekedetek kölcsönhatásában, annál tágasabb a realista ábrázolás lehetősége. A klasszikus esztétika gyakran beszél arról, hogy a nagy és erősen cselekvő gonosztevők vagy bűnözők alkalmasabb anyagot nyújtanak az irodalomnak, mint a laposan középszerű egyéniségek, mint az olyan átlagember, akinek jelleme csak el-elkezdett, de mindig félbenhagyott cselekedetekben nyilatkozik meg. Ezt a középszerűséget a „kész"kapitalizmus kiegyenlítő hatalma egyre nagyobb mértékben hozza létre. S ezzel maga az élet teremti meg azt az elemet, amely a nagy realista művészetet fejlődésében akadályozza. De fontos különbség, hogy az írók maguk az életnek ezt a tendenciáját írásaikkal még csak erősítik-e, mint ezt e kor nyugat-európai realistáinak egy része tette, vagy megkísérelnek úszni az ár ellen. Az utóbbi annyit jelent, hogy a kapitalista élet eredményeit nem hajlandók egyszerűen és közvetlenül adott eredményként tudomásul venni, (sőt általánosítani, „természeti törvényekké" felfújni őket), hanem azt a *küzdelmet* ábrázolják, amelynek végső eredménye – csak általában, nem okvetlenül minden esetben – a prózai, a költészettel szemben ellenséges átlagélet kialakulása.

Ha Tolsztoj és az új realizmus között akadnak bizonyos formai és technikai hasonlóságok, akkor emögött reális társadalmi problémák lappanganak: az, hogy a kifejlett kapitalista társadalom átlagembere számára lehetetlen a cselekvés, az, hogy a polgári társadalom ideológiája mindenütt – a munkásság osztályöntudatos részének kivételével – szükségképpen valahol ellentmond a valóságnak.

Persze a képzelet és a valóság közti ellentét ősrégi problémája az irodalomnak. Már a halhatatlan Don Quijote-regény központjában is ott találjuk ezt a kérdést. De itt most ennek az ellentétnek sajátosan modern megjelenési formájáról van szó, arról a formáról, mely mint a valóságban való csalódás, mint kiábrándulás, egyre nagyobb mértékben vált az újabb realizmus központi problémájává.

Balzac ugyan *Elveszett illúziók*nak címezi az egyik főművét, de nála az illúziók inkább összezúzódnak, kétségbeesett harc formájában törnek meg a társadalmi valóságon. Balzac hősei tragikusan vagy tragikomikusan ütköznek bele a társadalmi fejlődés objektív szükségszerűségeibe. Az újabb realizmus tipikus kiábrándulási regénye, Flaubert *Érzelmek iskolája* már valóságos harcot nem tartalmaz. Az egyén erőtlen szubjektivitása áll szemben a világ értel-

metlen objektivitásával. A költő rejtett líraisággal foglal állást alakjainak erőtlen álmai mellett, a társadalmi valóság aljas túlerejével szemben. Persze elrejtheti ezt az állásfoglalását, ahogy Flaubert teszi is, ironikus objektivizmus mögé.

A csalódás, mint az irodalom főtémája, a polgári osztály legtisztességesebb és legjobb képviselőinek a helyzetét tükrözi költőileg, azokét, akik a valóság könyörtelen hatalmából belekényszerülnek a kapitalista társadalom életének értelmetlenségébe, azokét, akik a polgári ideológia hazug voltát, belső tarthatatlanságát belátják, de ebből az ellentmondásból nem találnak kivezető utat. Világnézetileg és költőileg megmaradnak tehát annál a hamis dilemmánál, amely a tehetetlen szubjektivitás és az értelmetlenül aljas objektivitás együttélésében jelentkezik. Némely alkotásuk élethűsége – bár a világnézeti és művészi alapok problematikusak – éppen azon alapul, hogy reális társadalmi és történelmi problémákat fejeznek ki, ha nem is mindig megfelelő művészi eszközökkel.

Tolsztoj világában is az ábrázolás központi problémája marad az a tény, hogy a valóság mindig más, mint amilyennek az emberek álmodják és remélik. A kaukázusi idill éppúgy megcáfolja Olenyin elképzeléseit, mint a politika és a háború Bolkonszkijét, mint a szerelem és a házasság Levinét. Tolsztojnál is törvény, hogy éppen az értékes embereket ábrándítja ki az élet, hogy a szakadás ideológia és valóság közt az elképzelhető legélesebb formákban jelentkezik. Minél közelebb áll Tolsztoj egy-egy alakja az ostobasághoz vagy a gazemberséghez, annál inkább mérséklődik persze ez az ellentmondás: az ostobaság és a gazság lélektanilag mindenekelőtt abban fejeződik ki, hogy az illető emberek gondolatilag és érzelmileg idomulnak az aljas társadalmi világhoz. Csak nagyon elvétve, Tolsztoj bizonyos időszakaszaiban merülnek fel olyan epizódalakok, akik, bár a költő nem ábrázolja őket se csirkefogóknak, se ostobáknak, társadalmi helyzetükkel gondolati és érzelmi harmóniában élnek. (Például az öreg Scserbackij herceg az *Anna Kareninában*.)

De a kiábrándulás, az a tény, hogy a valóság szükségképpen más, mint az emberek róla alkotott elképzelései, Tolsztojnál eltérő hangsúlyú, mint a modern realistáknál. Ez azután a csalódás egészen ellentétes irányú ábrázolására vezet.

Mindenekelőtt: a csalódás Tolsztojnál nem mindig teljesen negatív. Embereinek csalódásában Tolsztoj gyakran éppen a valóságról alkotott fogalmaik szűkösségét és korlátoltságát leplezi le. Megmutatja, hogy a valóság ugyan más, de sokkal gazdagabb, változatosabb és elevenebb, mint a róla alkotott szubjektív és romantikus fogalmak. Hogy amit a valóság az embernek nyújt,

más ugyan, mint amilyennek az ember szubjektív-romantikus modorban elképzelte, de éppen ezért gazdagabb is az elképzeltnél.

Ez a gazdagabb valóság Tolsztojnál mindig: a „természetes" élet. Olenyin romantikus Kaukázus-ábrándjait már a korai novellában, a *Kozákok*ban szétoszlatja az ottani parasztság színes és érdekes élete. Olenyin „csalódik" ugyan, de csalódása egyszersmind élete gazdagodását, emelkedését jelenti. Ugyanígy csalódik Levin a szerelemben és házasságban, ugyanebben az irányban mozog Bezuhov fejlődése.

Már itt láthatóvá válik a társadalmi ellentét Tolsztoj és az újabb realisták között. Tolsztoj világnézete és művészete szorosan összeforrt a parasztság fejlődésével és elégedetlenségével s ezért Tolsztojnál egyáltalán nem is támadhat a társadalmi valóság vigasztalan sivárságának olyan koncepciója, amilyen a modern realistáké. Mert ez utóbbiakat a társadalmi perspektíva hiánya kényszeríti arra, hogy a társadalmi valóságot úgy, ahogy azt közvetlenül látják, az általában vett valósággal, az „élettel" azonosítsák és a kapitalista társadalom életének értelmetlenségét az élet metafizikai értelmetlenségévé fújják fel. A kapitalista társadalommal szembeni jogos kritikájuk az objektív valóság kétségbeesett megrágalmazásába csap át.

Tolsztoj, mint költő, viszont sohasem azonosítja a kapitalista valóságot magával a valósággal. A kapitalista életben eltorzított, beszennyezett világot lát s vele mindig egy másik, egy természetes s ezért emberi valóságot szegez szembe. Ha Tolsztojnak ezek az elképzelései mégoly túlfeszítetten romantikusak vagy utópikusan reakciósok is (sőt néha kompromisszumosak), mégis, Tolsztojnak ez a felfogása, mely a parasztságra irányuló orientációjából származik, lehetővé teszi számára, hogy a valóságos életet gazdagabban lássa, hogy a szubjektív elképzelés és az objektív valóság összeütközését igazságosabban és helyesebben ábrázolja.

Ezért Tolsztoj hőseinél a kiábrándulás mindig elképzeléseik felemás, utópikus jellegének a leleplezése. Legvilágosabban akkor jut ez kifejezésre, amikor Tolsztoj szembesíti saját mindenkori utópikus, parasztboldogító terveit a valósággal. A *Földesúr reggelé*től a *Feltámadás*ig s a *Fény világít a sötétségben* című drámáig Tolsztoj újra meg újra, a legkülönbözőbb formákban vág neki ennek a problémának. De valamennyi kísérleten vörös fonálként húzódik végig az az elv, hogy az utópikus elképzelések szétzúzódnak a paraszti élet valóságán, a parasztok mély és legyőzhetetlen bizalmatlanságán minden „jóakaró" kizsákmányolóval és parazitával szemben. S Tolsztoj mindig megmutatja: a csalódásban a csalódott a bűnös és nem a valóság; a valóság joggal cáfolja meg az utópikus elképzeléseket, a valóságban a magasabb és gazdagabb igazság jut kifejezésre.

A modern realistákhoz látszólag a kizsákmányolók életének ábrázolásában kerül legközelebb, azoknak a családásoknak ábrázolásában, amelyeknek a kizsákmányolók életében okvetlenül be kell következniük. De az ellentét talán itt a legvilágosabb. Éppen mert Tolsztoj az uralkodó osztály életét kizsákmányoló és parazita voltukban ábrázolja – bár a kizsákmányolást csaknem kizárólag a földjáradék formájában ismeri fel –, amikor az élet állatiasságát és értelmetlenségét leleplezi, nemcsak mélyebben és találóbban jellemez, mint a modern realisták, hanem el tudja kerülni azok merev metafizikus jellegét is.

Tolsztojnál hiányzik a modern realisták üres gyásza, tartalmatlan iróniája. Ha Tolsztoj a valóságot leleplezi, ez mindig egészséges, erős, harcos felháborodásából fakad. Ha kedvenc hősei ebben a világban csalódást élnek át, Tolsztoj mindig póruljárt ostobáknak ábrázolja őket, akik a legáttetszőbb álarcon sem látnak át, s nem tudják azt letépni. Mennél öregebb Tolsztoj, annál hevesebben jelentkezik felháborodása. (Gondoljunk a *Feltámadás*ban Nyehljudov és Mariette epizódjára.)

De már korábban is úgy volt, hogy Tolsztoj az uralkodó osztálynak ezekben a tipikus tragédiáiban nem látott semmi végzetszerűen tragikusat. Szerinte a konfliktusok megoldhatók, csak józan ész és egészséges morális érzék kell hozzájuk. Persze Tolsztoj világképéhez is hozzátartozik, hogy az uralkodó osztály embereiben ez a józan ész, ez az egészséges morális érzék nincs meg, vagy legjobb esetben csak nagy belső küzdelmek útján, az élet kemény nevelő munkája révén, csalódások árán tudják megszerezni. (Bezuhov házassága Helénával.)

Ott ahol a csalódás mélyebb, ahol ideológia és valóság jelentősebb és bonyolultabb konfliktusait veti felszínre, ott is megmarad Tolsztojnak ez a lényeges sajátossága. Mindig él benne a paraszt mélyen gyökerező bizalmatlansága, mely az uralkodó osztály „legfennköltebb" érzéseiről és szándékairól sem hiszi el, hogy valódiak, őszinték és következetesek. Mikor Tolsztoj ilyesféle „fennköltséget" az élettel szembesít, mikor a valóságos élet kicsiny, de kemény tényeinek sziklájáin szétzúzásra ítéli őket, akkor a modern realisták műveiben ábrázolt kiábrándulóshoz látszólag igen közel kerül.

De Tolsztojnál a kiábrándulások legmélyebb alapja éppen ellentétes természetű. Mert Tolsztoj elsősorban a „fennkölt" érzést mutatja semmisnek, gyengének és komolytalannak (még szubjektive becsületes formájában is). Tolsztoj szemében nem az érzés fennköltsége, nem emberi és erkölcsi tartalmának érdekessége, hanem hordozójának emberi értéktelensége az igazi oka annak, hogy a „fennkölt" érzés zátonyra jut. Karenin és Anna „fennkölt" érzései Anna betegágyánál nem változtatnak azon, hogy Karenin száraz és lelketlen bürokrata, Anna pedig egy vakon és szenvedélyesen szerelmes társa-

sági hölgy. Bármily „fennköltek" is az érzések, a tragikus csúcspontra mégis szükségképpen korábbi életük folytatásának tragikomédiája, korábbi, alantasabb, mégis valóságosabb érzéseik visszatérése és diadalmaskodása következik, a lesüllyedés a normális élet szintjére.

Ennek a perspektívának, mely paraszti beállítottságából fakad, köszönheti Tolsztoj, hogy nála a szerelmi és házassági tragédiák nem vesznek bele sem a kicsinyes patológiába, sem a felfújt sorsszerűségbe, amik a modern realizmust jellemzik. Mert minden szerelmi és házassági tragédia mögött – akár az *Anna Kareninát*, akár a *Kreutzer-szonátát*, akár az *Ördög*öt vesszük – következetesen feltárul az a tény, hogy a tragédiának ez a formája a munkátlan, parazita életből támad.

Így Tolsztoj az emberiség megújulására irányuló reményeinek emberi és erkölcsi pátosza révén a modern realisták világnézetileg meghatározott szűk köréből kiemelkedik. Az a tény, hogy Tolsztoj sohasem elsősorban művész akar lenni, hanem az emberiség megújítását művészetével hirdető prédikátor, a modernek formai felbomlásától mint művészt is megmenti őt. Tolsztoj kortársa, Ibsen, szintén ennek a prédikáló pátosznak a következtében emelkedik – művészileg is – számos kortársa fölé.

De már láttuk, milyen nagy a társadalmi különbség Ibsen és Tolsztoj „prédikációja" között. Nem a prédikációk tartalmának hamisságáról van szó – Tolsztoj nyilván legalább ugyanannyi reakciós zagyvaságot prédikált, mint Ibsen –, hanem a társadalmi mozgásról, amelynek ez a prédikáció akkor is ideológiai kifejezése, ha az tartalmilag hamis is.

Tolsztoj világnézete telistele van reakciós előítélettel. De ezek elválaszthatatlanul összeforrtak nála azzal az egészséges, fölfelé törekvő és nagy jövőjű népmozgalommal, melynek a reakciós előítéletek gyönge oldalait és felemásságát képviselik. Tolsztoj esete nem az egyetlen példa a világirodalomban arra, hogy egy művész sok tekintetben hamis világnézet alapján is örökértékű műremeket alkot. De ha még olyan bonyolult is az esetleg hamis világnézet és a realisztikus alkotás közti kölcsönhatás, mégis: *bármilyen* hamis világnézet nem alkalmas arra, hogy realizmus alapja legyen.

A nagy realista írók illúziói és tévedései csak akkor válnak művészileg termékennyé, ha azok nagy társadalmi, népi mozgalmakkal összekötött, történelmileg szükségszerű tévedések és illúziók.

Lenin volt az egyetlen, aki Tolsztojban ezt az összefüggést felfedezte, s ezzel megadta a helyes alapot Tolsztoj művészi nagyságának feltárásához. Tolsztoj a kapitalizmus lényegéből keveset, a proletariátus forradalmi mozgalmából semmit sem értett meg, és az orosz társadalmat mégis csodálatosan hűséges és igaz képekben ábrázolta. Éppen *mert* a parasztlázadás szempontjá-

ból nézve, ennek a mozgalomnak minden hibájával és korlátaival, melyek ezért részben művészileg termékennyé válhattak, részben legalább nem akadályozták meg egy nagy művészi kozmosz felépítését.

Lenin az 1905-ös forradalom előtti parasztságról ezt mondta:

„A jobbágysággal, a jobbágytartó földesurakkal szemben és az őket szolgáló állammal szemben a parasztság továbbra is osztály marad, éspedig nem a kapitalista, hanem a hűbéri társadalom osztálya, vagyis: rendi osztály."

Tolsztoj reakciós korlátoltságai és illúziói világnézete társadalmi alapjának rendi jellegéből fakadnak.

Ez a bonyolult – pozitív és negatív – kölcsönhatás világnézet és művészi ábrázolás között Tolsztoj egész életművében kimutatható. Még csak egy mozzanatra akarunk itt utalni, amellyel Tolsztoj ismét élesen elkülönül a korabeli európai íróktól, s amelynek következtében az általános művészi hanyatlás idején a realizmus nagy hagyományait nemcsak megőrizhette, hanem képes volt még tovább is fejleszteni őket. Arra a tényre gondolunk, hogy Tolsztoj a művészetet sohasem a művészet kedvéért gyakorolta.

A művészet Tolsztoj számára mindig bizonyos tartalmak közlését jelentette; a művészi forma az az eszköz, mellyel olvasóját e tartalom számára meg akarta nyerni. S éppen művészetének ez a vonása – melyet a nyugati esztétikusok, mint tendenciózusat, elvetettek – tette lehetségessé számára, hogy az elbeszélő művészet nagy formáit megmentse, mert ezek a formák eredetileg embersorsok plasztikus kidolgozásából alakultak ki, és arra szolgáltak, hogy a művészet eszközeivel társadalmi és erkölcsi eredményeket érjenek el. Az események világos és áttekinthető csoportosítása, az előzmények feltárásának kultúrája és a többi hasonló: lényegileg az írónak azokkal a törekvéseivel függnek össze, melyek a művészet mai leszűkült, specializálódott, műteremszerű fogalmát meghaladják.

Ha a társadalmi fejlődés következtében ezek a törekvések lehetetlenné váltak, ha a költők a társadalmi élet puszta megfigyelőivé süllyedtek, akkor szükségképpen elvesztik az elbeszélt eseményeknek ezt a szervező elvét. Az egyes események előadásának hangsúlya az író közlési szándékainak teljes összefüggésében már *nem* az esemény emberi és erkölcsi jelentőségén, *nem* annak társadalmi jelentőségén, hanem mindinkább a részletek véletlen érdekességén múlott.

Mivel Tolsztoj ebből a szempontból élete végéig „ódivatú" maradt, megőrizte az elbeszélés kultúráját, mégpedig olyan magas színvonalon, amilyennel csak a múlt legnagyobb realistáinál találkozhatunk.

Nyugat-Európában gyakran emlegetik Tolsztoj – nagy világnézeti válságát követő – írói hanyatlását. Annyi igaz, hogy világnézeti tartalmaival együtt stí-

lusa is lényegesen változott, hogy a *Háború és béke* naiv epikus nagyszerűségének, csaknem homéroszi szélességének és elfogulatlanságának veszendőbe kellett mennie. De goromba hiba volna Tolsztoj későbbi műveinek új, ragyogó, merőben művészi tulajdonságait lebecsülni. Hogy tisztán *csak* művészi és formai szempontból szóljunk: a modern nyugat-európai irodalomban nincs egyetlen, formailag oly tökéletes novella, mint a *Bál után*. S az egész modern nyugat-európai irodalomban nem akad egyetlen regény, mely a mindent átfogó epikai nagyság tekintetében a *Feltámadás*sal összehasonlítható lenne.

A tolsztoji ábrázolás hangja, módja, stílusa tehát igen erősen megváltozott ugyan, de tökéletes műveiben Tolsztoj élete utolsó pillanatáig korának kimagaslóan legnagyobb művésze maradt.

Már Tolsztoj költői művét is igen kevéssé értették meg. A polgári közvélemény egyoldalúan csak Tolsztoj reakciós vonásait emelte ki és ezeket úgy tüntette fel mint művészete egyedüli alapját. A vulgárszociológia pedig a reakciós burzsoázia nyomdokán jár. Számára Tolsztoj a nemesség apologétája, olyan író, aki csak „saját osztályát" a „saját osztályszempontjából" tudja kifejezni (Fritsche).

Tolsztoj esztétikai nézeteit még alaposabban félreértették, mint művészetét. Művészeti kérdésekről szóló írásait általában az *egész művészet elleni* állásfoglalásaként fogták fel. Úgy vélekedtek, hogy Tolsztoj minden művészi tevékenységet éppúgy elítél, mint annak idején Platón. Ez a félreértés egyrészt nem véletlen, mert Tolsztoj kritikájának számos vonása, melyekről a továbbiakban még beszélni fogunk, alkalmas volt ilyen félreértés előidézésére, másrészt azonban ez a félreértés nem akadályozta meg Tolsztoj művészetről szóló írásainak mély hatását, sőt itt-ott egyenesen előidézője volt annak. Mert minnél inkább előrehaladt a művészi formák felbomlása a kapitalizmusban, minnél mesterkéltebben művészivé váltak ezek a formák, minnél inkább elszakadtak az emberiség nagy problémáitól az egymást gyorsan felváltó művészeti irányok, annál mélyebbre hatolt a polgári értelmiség legjobb részében az elégedetlenség az egész művészettel általában. A kapitalista rendszer kultúrájának romantikus ellenfelei igen gyakran odáig mentek, hogy a művészetet egészében elvetették, mint üres formai játszadozást, mint értelmetlen tevékenységet, amely csak az élvezetet szolgálja, nem az emberiség nagy céljait. Az ilyenfajta irányzatok természetesen hivatkozhattak a tolsztoji művészetkritika bizonyos elemeire. Minden ilyen felfogás azonban félreismeri a tolsztoji kritika valóságos célzatát. Tolsztoj kritikája a jelen dekadens álművészetét akarja elpusztítani: nem *általában* a művészet ellen harcol, hanem ellenkező-

leg, ezzel az álművészettel állítja szüntelenül szembe az igazi, valódi, nagy és népi művészetet.

Tolsztoj bírálata tehát a modern polgári művészet bírálata. A bírálat kiindulópontja nagyszabású és spontán-materialista módon egyszerű. Tolsztoj felveti a kérdést: ki és kinek csinálja ezt a művészetet? Válasza így hangzik: a művészet az uralkodó osztály henyélői számára készül. A dolgozó nép milliós tömegei egyáltalában nem tudják, hogy egy ilyen művészet létezik; és ha tudnának is róla, utat hozzá érzelmileg nem találhatnak. És Tolsztoj igen drasztikus és ironikus realizmussal ismételten leírja, hogyan hozzák létre e művészet kifinomult technikai fogásait olyan emberek, akik maguk is az uralkodó osztály kizsákmányolt munkásai és akik számára a művészeti tevékenység éppen olyan lealacsonyító munka, mint az uralkodó paraziták egyéb szükségleteinek a kielégítése. (Például egy színházi próba leírása Tolsztojnál stb.)

De az író nem áll meg ennek a ténynek a megállapításánál. Ellenkezőleg, megvizsgálja mindazokat a szellemi és lelki elfajulásokat, amelyeknek a művész, még a meggyőződéses és tehetséges művész is, áldozatává lesz, ha kénytelen a kizsákmányoló osztály effajta szükségleteit kiszolgálni, vagy ha az egyetemes parazitizmus ideológiájának hatása alá kerül. Tolsztoj abban látja a veszélyt, hogy a művészet *elveszti a kapcsolatot az élet nagy problémáival.* Maupassant műveinek orosz fordításához írott előszavában Tolsztoj a művészetnek a valósághoz való igazi viszonya tekintetében a következő ismérveket állítja fel: „Először a szerzőnek helyes vagyis erkölcsös viszonya tárgyához; másodszor a kifejezés világossága, vagyis a forma szépsége – a kettő azonos; és harmadszor őszinteség, vagyis őszinte szeretet vagy gyűlölet azzal szemben, amit a művész alkot." A művésznek ez a lényeges viszonya a maga tevékenységéhez, ami a társadalmi valósághoz való viszonyának a következménye, Tolsztoj szerint a modern művészetben mindinkább veszendőbe megy. Még Maupassant-nál is, akit pedig Tolsztoj rendkívül tehetséges írónak tart, megállapítja az új művészet hamis tendenciáját. Ez a hamis tendencia abban a ferde felfogásban nyilatkozik meg, „hogy egy műalkotáshoz nemcsak felesleges tisztán tudni, mi helyes és mi hamis, hanem ellenkezőleg, a művésznek mellőznie kell az összes morális kérdéseket, mert ez a mellőzés művészi előny. E szerint az elmélet szerint a művésznek joga és kötelessége is megírni azt, ami az életben igaz, ami valóban létezik, ami szép és ami azért a művésznek tetszik, vagy még azt is, ami a ‚tudomány' számára hasznossá válhat; de nem a művész dolga, hogy azzal törődjék, mi erkölcsös vagy erkölcstelen, mi helyes, vagy mi hazug."

Tolsztoj szerint ez a téves vélemény még tehetséges művészeknél is onnan származik, hogy a művészet nem az egész nép ügye többé. Újabban a művé-

szet semmittevő paraziták élvezeti cikkévé vált. A művészi tevékenység pedig elkülönült foglalkozássá, amelynek a célja ezeknek az igényeknek a kielégítése. És Tolsztoj éleselméjűen leplezi le, melyek a művészet számára e szakmaszerűség egyre hátrányosabb következményei: a formák üres virtuozitása, fölösleges, csupa lényegtelent kifejező részletek kidolgozása, a felszínes életjelenségek fényképszerű utánzása, az élet nagy problémái iránti érzék elvesztése. Ennek következtében a művészet tartalmilag elszegényedik. „De azok az érzelmek, amelyeket a szórakozás vágya szül . . . nemcsak csekélyszámúak, hanem már régóta ismertek és közkeletűek . . . A hatalmasok és gazdagok érzelmei, akik a kenyérkereső munkát nem ismerik, sokkal szegényebbek, sokkal korlátoltabbak és sokkal jelentéktelenebbek, mint a dolgozó nép érzelmei. A mi köreinkből való emberek, esztétikusok, rendesen az ellenkezőjét hiszik. Emlékszem, hogy Goncsarov, az író, egy igen okos és művelt ember, de tetőtől talpig városi lény és igazi esztéta, akkor, amikor Turgenyev *Egy vadász naplója* megjelent, azt mondta nekem, hogy ezután már nincs mit írni a parasztéletről. A téma állítólag ki van merítve. Ezzel szemben – úgymond – a felsőbb osztályok konfliktusai és szerelmi intrikái írói szempontból kimeríthetetlenek."

Tolsztoj nemcsak ez ellen a felfogás ellen harcol, nemcsak a munkás élet nagy gazdagságát és a paraziták életének egyhangúságát bizonyítja, hanem ezzel a problémával összefüggésben azt is megmutatja, hogy a modern kor művészete, éppen a nagy és döntő problémák szempontjából, alacsonyabb szinten van, mint a régi idők igazán nagy, igazán népi művészete. Bebizonyítja, hogy a részletek gazdagsága csak a belső szegénység bravúros elkendőzése és hogy a régi költőknek – Tolsztoj a József-legenda példáját hozza fel az ótestamentumból – a maguk nagyvonalú egyszerűségében és érthetőségében – nem volt szükségük ilyen részletekre. „És így vált ez a történet mindenki számára hozzáférhetővé; ez a mese, mely minden nemzet és osztály emberét, az ifjat és a vént egyaránt meghatja, mind a mai napig élő maradt és még évezredekig élni fog. De ha a mi időnk legjobb elbeszéléseiből eltávolítjuk a részleteket – mi marad belőlük? Ezért lehetetlen a modern irodalomban olyan művekre rámutatni, amelyek valóban megfelelnek az egyetemesség követelményének. Ezeket a műveket nagymértékben az rontotta el, amit általában 'realizmusnak' nevezünk, amit azonban sokkal inkább művészi 'provincializmusnak' kellene nevezni." (Tolsztoj itt realizmuson lényegében azt érti, amit e tanulmány a naturalizmus szóval jelöl. L. Gy.)

Mi sem egyszerűbb, mint felfedni a modern művészet tolsztoji kritikájának a gyengéit. Maga az a tény, hogy Tolsztoj csupán a vallásos alapbeállítottságot tekinti helyesnek és a művészet hanyatlását onnan származtatja, hogy az

uralkodó osztályok vallástalanok lettek, világosan mutatja esztétikájának reakciós oldalait. És semmi esetre sem szabad ezt a tendenciát véletlen kisiklásnak tekinteni; ez a felfogás szorosan összefügg a tolsztoji esztétika pozitív oldalaival. Tolsztoj ítélete Shakespeare-ről, Goethéről, Beethovenről, az a véleménye, hogy a művészet dekadenciája már a reneszánsszal megkezdődik, gondolatilag bizonyos fokig zárt, rendszeres összefüggésbe illeszkedik, amelyben a tolsztoji világfelfogás reakciós oldala világosan és nyomatékosan jut kifejezésre. Persze könnyű a tolsztoji esztétikának ezt az oldalát kritizálni. De helytelen volna azt az olcsó és ma már nem is aktuális, nem is fontos kritikát túlontúl hangsúlyozni. Ha mégis megtennők, azt hagynánk figyelmen kívül Tolsztoj esztétikai nézeteiben, ami bennük fontos és termékeny, ezzel a tolsztoji örökségnek éppen a központi kérdéseit hanyagolnánk el.

Ez a központi kérdés, véleményünk szerint, a tolsztoji esztétika *paraszti, plebejus-humanizmusa*. Ez a kifejezés első pillanatra kissé paradoxul hangzik, hisz a korábban említett tolsztoji értékelések a legélesebb ellentétben állnak a 18. és 19. század legjobb humanista hagyományaival. Ráadásul Tolsztoj itt nemcsak a felszínes tünetekben, hanem a dolog lényegében is vétkezik a humanizmus hagyományai ellen, megszűkíti a humanizmus fogalmát, reakciós vonásokat vegyít hozzá. Ez azonban nem változtat azon a tényen, hogy a tolsztoji esztétika *alapvonala* a humanizmus esztétikájának nagy központi problémáihoz kapcsolódik, s hogy Tolsztoj ama kevesek közé tartozott, akik ebben a korban megkísérelték ezeket a hagyományokat a maguk módján életben tartani és eredeti módon tovább fejleszteni.

Az emberi egység megvédéséről van szó azokkal az eltorzulásokkal szemben, amelyek szükségszerű velejárói a kapitalista civilizációnak. Már a régi polgári humanizmus is abba a paradox helyzetbe került, hogy a termelőerők progresszív fejlődését helyeselte és egyidejűleg a kapitalista munkamegosztást, mint embertelent „denunciálta". (Marx ezt Fergusonnál mutatta ki.)

Ez az ellentmondás, amelyet sem Schiller, sem Ferguson nem tudott megoldani, egyre fokozódik a kapitalizmus gazdasági fejlődése folyamán, miközben a kapitalizmus uralma kiterjed az élet minden jelenségére és különösen abban az időben, amikor a polgári ideológia belép apologetikus szakaszába, amikor a humanizmus ideáljai tökéletesen elidegenednek a kapitalista élet normális menetétől. A becsületes és jelentős modern művészek ennek megfelelően ábrázolják ezt az elidegenedést és a művészetben magában is egy, az élettől elidegenedett, az élettel szemben ellenséges elvet látnak. (Ezt mutatják Ibsen késői művei.) És ez az ideológia, már az imperialista korszak előestéjén, a kapitalista barbárság dicsőítésévé fajul, a művészet és a filozófia embertelenné válik s az újonnan feltűnő barbarizmust magasztalják. (Különösképpen

Nietzsche.) Az imperialista életfilozófiának, amely a fasizmusban a legteljesebb kifejlődését érte el, paradox módon az „élet" a központi kategóriája. S ez az „élet": minden életellenes elvnek az összefoglalása, hadüzenet az emberi élet *ellen*, az emberi szellem ellen, mindazon érték ellen, amelyet az emberiség sok évezredes fejlődése teremtett.

Tolsztoj polémiája főleg ezt az elembertelenedést támadja, igaz, ellentmondásosan. Tolsztoj, a gondolkodó, az agnosztikus irányzatok hatása alatt áll, olyan tendenciák hatása alatt, amelyek az emberi értelem megismerőképessége és általában az emberi értelem ellen irányulnak. (Kant, Schopenhauer, a buddhizmus stb.) És kedvenc hősei az ilyen nézeteket még túlzottabb formában fejezik ki, Konsztantyin Levin például egyenesen az értelem „gazságáról" beszél.

Mind e tévelygések mögött azonban szilárd a tolsztoji esztétika alapvonala: a művészet legyen népi, foglalkozzék az élet nagy problémáival, amelyek általánosságuknál és mélységüknél fogva mindenki számára érthetők, őrizze meg a forma régi egyszerűségét, amely Homéroszt vagy a biblia elbeszéléseit mindenki számára hozzáférhetővé teszi. Tolsztoj utópikusan elképzeli azt a jövőt, amikor már a társadalomban nem lesznek paraziták s ebben a jobb korban olyan művészetről álmodozik, melyet minden dolgozó sajátjává tehet, s amely éppen ezért a forma lényeges kérdéseiben magasabb fokon áll majd, mint a modernek virtuozitása a mellékes „finomságok" tekintetében. Ebből a szempontból Tolsztoj a mai művészetet zűrzavaros káosznak látja, amelyben nem él már a helyes kritériuma. Mert az álművek, technikai virtuozitásuk jóvoltából gyakran magasabbrendűeknek tűnnek, mint a művészileg hamisítatlanok. Irodalmárnak és esztétikusnak nincs itt már kritériuma, de egy *romlatlan ízlésű paraszt* meg tudja különböztetni a művészetben a valódit a hazugtól.

Tolsztoj ezzel újra Molière szolgálóját tette meg a művészet bírájává. A népiség tendenciájának ez a szélsőséges kielemzése a tolsztoji koncepció legmélyebb ellentmondására utal. Arra az ellentmondásra, amely Tolsztoj korában világtörténelmileg megoldhatatlan volt, tehát nemcsak Tolsztoj számára személyesen. A tolsztoji felfogás ellentmondásai azonban termékenyek, jövőbe mutató tendenciákat rejtenek magukban.

A naiv és szentimentális költészetről szóló jelentős tanulmányában, a modern irodalom lényegének eme első mély filozófiai elemzésében Schiller is szóba hozza a molière-i szolgáló problémáját. Azt mondja: „Molière mint naiv költő csakugyan beérhette azzal, hogy cselédje döntse el, mi maradjon benne vígjátékában, mi nem... De nem tanácsolnám, hogy Klopstock ódáit, a *Messiás*, az *Elveszett paradicsom*, a *Bölcs Nathan* és más művek legszebb

részleteit ilyen kísérletnek vessük alá." Schiller ezzel a későbbi polgári irodalom népiségének alapellentmondását fejezi ki. Ezt az ellentmondást, mint láttuk, Tolsztoj is érzi és igyekszik megszüntetni. Schillernek is az a nézete, hogy a „naiv" költők egyszerű és nagy művészete felette áll a modern költő „szentimentális" művészetének. De ő nemcsak azt látja, hogy egy ilyen szubjektivistább jellegű, problematikusabb, bonyolultabb művészet keletkezése történelmi szükségszerűség, hanem azt is, hogy ez a művészet az emberiség fejlődése számára maradandó értéket ad. A modern művészet az eredeti népiségtől történelmileg szükségszerűen távolodott el, elszakadt saját kora népének széles rétegeitől – Molière szolgálója tényleg megszűnt a művészet mérvadó bírája lenni –, de nagy képviselői ezen a problematikus alapon mégis igaz és nagy művészetet hoztak létre, amely nem maradt örökre szükségképpen hozzáférhetetlen a nép számára.

Ha tehát Molière szolgálója nem mérvadó többé, ez Schiller és Goethe, Balzac és Stendhal műveinek nagyságát nem szünteti meg. Tolsztoj műveinek nagyságát sem (noha Tolsztoj esztétikai ítéletéből ez következnék), hiszen az ő kompozíciójára és nyelvezetére nézve is nagyon kétséges a molière-i szolgáló illetékessége.

A francia forradalom és Napóleon korszakában Schiller még joggal támaszthatott idealisztikusan túlzott reményeket a „szentimentális" költészet jövőjét illetőleg. A polgári művészet általános hanyatlásának korszakában, tartalmának elszegényedése, formájának pusztulása idején Tolsztojnak be kellett látnia, hogy ez a művészet reménytelen helyzetbe került. És ebben a helyzetben nagyon érthető túlzás – amely azonban azért mégis hibás marad –, hogy Tolsztoj a „szentimentális" művészettel szembeni lekicsinylő ítéletét a múltra is kiterjeszti, amikor a múlt valódi és nagy műveit is elveti. De Tolsztoj éppen ezzel az egyoldalúságával helyenként mélyebben nyomul előre a művészet központi kérdései felé, mint sok jelentős korábbi esztétikus, aki ezt a kérdést igazságosabban és sokoldalúbban ítélte meg. Tolsztoj mélyebben szánt, mint maga Schiller, mert a művészet népiségének kérdését irgalmatlan radikalizmussal teszi az esztétika középpontjává és azt a kérdést, hogy lehetséges-e a nagyvonalú művészi forma vagy pedig ez a lehetőség már elveszett, nagyszerű és bátor egyszerűséggel attól teszi függővé, hogy a művészet összekapcsolódik-e a nép életével, vagy éppen elszakad tőle. Miközben a 19. század második felében a népi művészet legtöbb képviselője vagy a romantikus reakció áldozatává lett, vagy korlátolt és szűk provincializmusba süllyedt, Tolsztoj, aki ebben is az oroszországi parasztforradalom képviselője, a népiség és az igazán nagy művészet kapcsolatát hirdeti.

A tolsztoji paraszt, aki birtokában van a művészet kritériumainak és helye-

sen ítéli meg a művészetet, ebben az összefüggésben *történelmi összekötő láncszeme annak a láncnak, amely Molière szolgálójától Lenin szakácsnőjéhez vezet, aki az államot igazgatja.*

Tolsztoj állásfoglalásának történelmi fontossága egyáltalán nem csökken azáltal, hogy koncepciója a népiségről a parasztforradalom gyengéinek vonásait is magán viseli. Ezek a gyengék főleg abban nyilatkoznak meg, hogy Tolsztoj a népiség és a nagy művészet közötti összefüggést helyenként túlságos paraszti közvetlenséggel érti és ezáltal a nagy művészetnek az az öröksége, amely Tolsztoj megítélése szerint fennmarad, felette szűk és keskeny. A lenini szakácsnő, akit a proletárforradalom, a szocialista kultúrforradalom nevelt, a művészi múlt összehasonlíthatatlanul szélesebb képét tekinti át, gazdagabban és mélyebben lát, mint a tolsztoji paraszt láthatott.

Ha fel is ismerjük a tolsztoji álláspontnak ezeket a gyengéit, melyek egy nagy, történelmileg szükségszerű népmozgalom gyengéi voltak, mégsem zárkózhatunk el Tolsztoj paraszti-plebejus humanizmusának nagyszerűsége elől. Amikor *A felvilágosodás gyümölcsei* című vígjátékban Tanya, az egyszerű és intelligens fiatal parasztasszony, élősdi uraságait, akik csupa műveltségből babonák foglyává válnak, primitív ravaszsággal az orruknál fogva vezeti, akkor az uralkodó osztályok belső üressége felett olyan egészséges és győzelmes plebejusi kacaj csendül fel, mint amilyennel a plebejus Figaró a francia forradalom előestéjén az arisztokrácia ürességén nevetett.

Lehet, hogy Tolsztoj paraszti-plebejus humanizmusának koncepciója arról, hogy mi emberi, itt-ott szűk vagy talán korlátolt is. Mégis megvannak benne igen lényeges vonásai az igazi humanista harcnak, amely a kapitalizmus és minden osztályuralom elembertelenítő hatása ellen küzd. Tolsztoj humanizmusa az ember egységét és sérthetetlenségét követeli, azt, hogy az embert megmentsük a kizsákmányolástól, az elnyomástól, attól, hogy a kapitalista munkamegosztásnak szolgamódra alávessék. Követeli, hogy az értelmes emberi élet a valódi munkával kapcsolódjék össze. Csak aki a haladás kapitalista formájába olyan vakul beleszeretett, mint a liberálisok vagy a vulgáris szociológusok, képes arra, hogy a tolsztoji oppozíciónak, amely néha elvakult dühvel vagy kétségbeeséssel lép fel, kizárólag reakciós oldalait vegye észre.

Az öreg Hegel még porosz királyi egyetemi tanár korában is sokkal-sokkal szélesebben és mélyebben fogta fel ezt a kérdést. *Esztétikájában* ezt írja Goethe és Schiller ifjúkori műveiről: „Érdeklődésünk és szükségletünk egy ilyen valóban individuális totalitás és élő önállóság iránt nem szűnhet meg és sohasem fog megszűnni, bármennyire üdvösnek és ésszerűnek ismerjük is el a kifejlett polgári és politikai élet állapotainak a lényeges vonásait és fejlődését. Ebben az értelemben gyönyörködhetünk Schiller és Goethe ifjú szel-

lemének abban a törekvésében, hogy megkísérlik az újabb idők már kibontakozott viszonyai között a költői alakok elveszett önállóságát újra visszaszerezni."

Tolsztoj humanisztikus tiltakozása egy sokkal mélyebb hanyatlás idejére esik, az ember sokkal mélyebb lealacsonyodásának idejére, mint az a klasszikus humanisták korszakában már bekövetkezett. Tolsztoj tiltakozása éppen ezért kétségbeesettebb, elemibb, artikulátlanabb, kevésbé differenciált, mint elődeié volt. Egyúttal azonban bensőségesebben és mélyebben kapcsolódik a végsőkig megalázott dolgozó tömegek valódi tiltakozásához, a parasztok tiltakozásához embertelen életük ellen. Tolsztoj esztétikája, éppúgy, mint művészete, előhírnöke a parasztok felkelésének az 1905-ös és 1917-es forradalmakban.

A nagy realizmus hagyományainak megmentése, konkrét és aktuális továbbfejlesztése olyan időben, mely a nagy realizmust naturalista vagy formalista alapon elpusztította: ebben áll Tolsztoj írói nagysága. Annak a gondolatnak a megmentése, hogy a nagy művészet elválaszthatatlanul összenőtt a népiséggel, hogy a művészet ettől a talajtól elszakítva, mint művészet is elpusztul; hogy a művészi formák nagysága szintén összeforrt a művészi tartalom és a művészi forma népiségével: ez Tolsztoj esztétikájának hervadhatatlan érdeme.

Tolsztoj röviddel az orosz polgári forradalom után, nem sokkal a Nagy Októberi Szocialista Forradalom előtt halt meg. Ő a polgári realizmus utolsó klasszikusa, a Cervantestől Balzacig nyúló kor utolsó méltó követője, aki még ma is aktuális, akinek tartalmait és formáit a ma élők nagy tömegei is megérthetik, közvetlen élmények alapján, a történelemben való elmélyedés közvetítése nélkül.

Abban, hogy a tolsztoji realizmus napjaink realista problémái s a szocialista realizmus számára is rendkívül fontos – mert Tolsztoj befolyása még ma is eleven és sokáig az is marad –, tükröződik a polgári forradalom roppant gyors átnövése a proletárforradalomba (ami Oroszországban már meg is valósult).

Harmincegynéhány esztendővel ezelőtt az elmaradott cári Oroszország a polgári forradalom előtt állt. Ma a szocializmus útján halad. Míg minden más országban a polgári művészet klasszikus virágzását évtizedek, sőt évszázadok választják el a munkásosztály forradalmi mozgalmának föllendülésétől, míg tehát mindenütt másutt a hagyományokat csak a marxisták fáradságos elméleti munkája révén lehet helyreállítani, ezt a kapcsolatot múlt és jelen között Oroszországban maga a forradalom hozta létre. A szocialista realizmus Makszim Gorkij személyében első klasszikusával rendelkezik, aki a szocialista

realizmust tökéletes művekben valósította meg. Makszim Gorkij egyszersmind elevenen és közvetlenül összefüggésben állt a polgári realizmus nagy hagyományaival, éppen Tolsztoj művei és személye révén.

Hogy ez az összefüggés ma is élő, hogy változatosan és gazdagon hat ma is még, az persze nem azt jelenti, hogy a szocialista realizmus Tolsztoj örökét egyszerűen átveszi, anélkül, hogy kritikailag megmunkálná és szocialista értelemben tovább fejlesztené. Éppen a gorkiji realizmus jellege mutatja, milyen radikális és alapos kritikával történhet csak ez a továbbfejlesztés.

Gorkij jellemalkotó művészetében könnyen felfedezhetjük, hogy az embereket azzal az új módszerrel eleveníti meg, melyet úgy ismertünk meg, mint a tolsztoji realizmus vívmányait, mint a nagy realizmus tolsztoji továbbfejlesztését.

Ámde a proletárforradalommal bensőségesen összeforrt Makszim Gorkij az emberi fejlődés olyan mérhetetlen lehetőségeit ismerte fel, melyeknek perspektívája Tolsztoj elől még el volt zárva. A gorkiji alakok mozgalmas belső élete ezért nincs társadalmilag olyan szűk körbe rekesztve, mint Tolsztoj embereinél. Gorkij emberei számára igenis lehetséges születésükkel szerzett környezetük, a beléjük nevelt érzések és gondolatok áttörése anélkül, hogy ezáltal fel kellene adniuk személyiségüket, személyi sajátosságaikat, sőt ellenkezőleg: személyiségük ezáltal még növekszik is, szabadabbá, gazdagabbá fejlődik.

Azáltal, hogy bemutatta ezt a lehetőséget és megvalósulását, Gorkijnál emberileg és művészileg megváltozik az ember belső fejlődésének az a határa, az a mozgási tere, melyről Tolsztojnál részletesen beszéltünk. Tolsztoj emberei számára ez a határ megszabta életjelenségeik körét. A gorkiji művekben azoknak az embereknek, akik nem törhetik át ezt a kört, ez a határvonal kínzó börtönfallá változik. Gorkij műveiben tehát az ábrázolás alapelve, a pozitív alakoknál éppúgy, mint a negatívoknál, lényegében, minőségileg változik meg. Ezért, ha Gorkij tovább fejleszti a nagy realizmust, ez azt jelenti, hogy egy minőségileg más fokozatra, a *szocialista* realizmus lépcsőfokára emeli.

Itt nincs terünk arra, hogy felfedjük azokat a sokfelé elágazó szálakat, amelyek a tolsztoji realizmust a szocialista realizmussal összekötik. Feladatunk arra szorítkozik, hogy felderítsük Tolsztojnak, a klasszikus realizmus utolsó nagy képviselőjének sajátszerű helyzetét a 19. század realizmusának történetében. Gorkij gazdag életművének legalább egy oldalára viszont éppen azért utaltunk, hogy jelezzük azt az irányt, amely a tolsztoji örökség termékeny feldolgozására és továbbvitelére vezetett.

1935

Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij

*I go to prove my soul!**

ROBERT BROWNING

Különös, de gyakran ismétlődő jelenség, hogy egy új embertípus valamely fiatal ország irodalmában tűnik fel először, s egész problematikájával együtt onnan vonul be a művelt világ irodalmába. Így indul útjára a 18. században Werther Németországból, hogy döntő jelentőségűvé váljék Anglia és Franciaország számára, így tör be a 19. század második felében a művelt nyugati világba Raszkolnyikov, az akkoriban távoli, ismeretlen, szinte legendás Oroszországból.

Nem az a különös, hogy egy elmaradott ország hatalmas szellemi műveket hoz létre. A 19. század történetisége rászoktatott bennünket arra, hogy az egész földkerekség irodalmát és művészetét múltjukkal együtt élvezzük; a néger szobrászattól kezdve a kínai fametszetekig, a *Kalevalá*tól Rabindranath Tagoréig világhatások áradnak szét mindenfelé a legtávolibb országokból és korszakokból.

De a Werther–Raszkolnyikov kérdésnek mindehhez semmi köze. A wertheri és raszkolnyikovi hatásban nyoma sincs az egzotikum keresésének. Egy fejletlen országban, melyben a korabeli civilizáció kínjai és összeütközései még nem bontakoztak ki, „hirtelen" olyan művek bukkannak fel, melyek az emberi műveltség összes akkori nagy kérdéseit a legmagasabb csúcsokon és a legmélyebb mélységekben tárják fel az alkotás erejével, s amelyek koruk erkölcsi és világnézeti kérdéseinek mindaddig el nem ért és később is felülmúlhatatlan teljességét teremtik meg.

Ezt a szót, hogy *kérdés*, alá kell húznunk és kiegészítenünk azzal, hogy itt költői és alkotói, nem pedig a gondolkodás által megformált kérdésekről van szó. Mert a költészet igazi hivatása az volt és bizonyos fokig most is az, hogy kérdéseket tegyen fel, problémákat vessen fel új emberek és új emberi sorsok alakjában. Azok a konkrét feleletek, melyeket a költői alkotások persze

* Megyek, hogy bizonyítsam lelkemet!

mindig megadnak, ebből a szemszögből nézve gyakran esetleges természetűek, sőt a tulajdonképpeni költői kérdésre zavaróan hatnak. Goethe a *Werther*t illetően hamar felismerte ezt. Már néhány évvel később egyik költeményében Werther így szól az olvasóhoz: „Légy hát férfi, és engem ne kövess!"

Ibsen teljes tudatossággal a kérdések feltevésében látja írói hivatást, és a felelet kötelezettségét elvileg elhárítja magától. Csehov végérvényesen megmagyarázza az egész problémát, mikor határozott különbséget tesz *„a kérdés megoldása és a kérdés helyes felvetése között.* Csak ez az utóbbi kötelező a művész számára. Az *Anna Kareninában* és az *Anyegin*ben egyetlen kérdés sincs megoldva, és mégis tökéletesek és teljesen kielégítenek, mert minden kérdés helyesen van feltéve."

Ez a felismerés különösen fontos Dosztojevszkij alapvető megítéléséhez. Mert politikai és társadalmi feleletei közül sok hamis akad, sőt, legtöbbjük az; semmi közük a ma valóságához, a ma legjobbjainak törekvéseihez; már elévültek, mi több reakciósak voltak akkor is, mikor hirdette őket.

Ennek ellenére Dosztojevszkij világirodalmi nagyságú író, mert hazája, sőt az egész világ számára válságos korban költőileg döntő értelemben tudott kérdéseket felvetni. Olyan embereket alkotott, akiknek sorsában, lelkiéletében, a regény többi alakjaival való összeütközéseikben és kölcsönhatásaikban, az emberek és gondolatok kölcsönös vonzásában és taszításában a korszak nagy kérdései teljes mélységükben feltárulnak, előbb, örvénylőbben és átfogóbban, mint ez magában az átlagéletben történt.

A civilizált világ lelki és erkölcsi fejlődésének ez a megelőzése teremtette meg Dosztojevszkij műveinek döbbenetes erejű és tartós hatását. Az élet fejlődésével ezek a művek egyre időszerűbbek lettek, egyre elevenebben hatottak.

Raszkolnyikov a 19. század második felének Rastignacja. Dosztojevszkij, Balzac csodálója, aki lefordította az *Eugènie Grandet*-t, ezen a ponton kétségkívül tudatosan kapcsolódik nagy elődjéhez. De éppen a kapcsolódás módja bizonyítja eredetiségét: költőien ragadja meg az idők, az emberek, a pszichológia, az emberi erkölcs és világnézet változásait.

Már Emerson abban látja Napóleon óriási, az egész európai szellemi életre gyakorolt egyetemes hatásának titkát, hogy megannyi kis-Napóleon felett uralkodott. Ezzel kitűnően felismerte a hatás egyik oldalát: Napóleon megtestesíti kora nagy tömegeinek erényeit és árnyoldalait, sőt részben a későbbi korokét is. Balzac és Stendhal megfordítják a kérdést, s ezzel megadják szükséges kiegészítését; az ő Napóleonjuk a marsallbot nagy példaképe,

a marsallboté, melyet a nagy francia forradalom óta minden tehetséges ember állítólag tarsolyában hordoz. Az ő Napóleonjuk a tehetség korlátlan feltörésének nagy példaképe egy demokratikus társadalomban s egyúttal mértéke is a társadalom demokratikus jellegének. A mérték abban nyílvánul meg, menynyiben valósítható meg benne egy napóleoni felemelkedés. A kérdés felvetéséből szükségszerűen következik Balzac és Stendhal pesszimista kritikája: felismerik és bevallják, hogy a polgári társadalom hősi korszaka – még az egyének felemelkedése számára is – tovatűnt, a múlté.

Ez a hősi kor még távolibb múltba süllyedt Dosztojevszkij fellépése idején. Nyugat-Európa polgári társadalma megszilárdult. A napóleoni álmok elé már más, keményebb belső és külső korlátok merednek, mint Balzac és Stendhal idején. Dosztojevszkij Oroszországa ugyan a társadalmi átrétegeződés világa – ezért hevesebbek, szenvedélyesebbek az orosz fiatalság napóleoni álmai, mint nyugat-európai kortársaiké –, de maga az átrétegeződés egyelőre leküzdhetetlen akadályokba ütközik, a régi társadalom jelenlevő, világtörténelmileg már halott testének valójában még mindig szilárd csontvázába.

Oroszország ebben az időszakban kortársává válik a negyvennyolc utáni Európának, amely csalódott a 18. század kérdésessé vált eszményeiben és a polgári társadalom átalakulásáról szőtt álmaiban. De ez az Európával való kortársi viszony egy forradalomelőtti korszakban keletkezik, mikor az orosz „ancien régime" még korlátlanul uralkodik, mikor az orosz 1789 még a messze távolban van.

Napóleon már Rastignac szemében sem annyira a francia forradalom valóságos történelmi örököse, mint inkább „un professeur d'énergie" (az energia tanítómestere). Napóleon alakjának lenyűgöző, mintaképszerű hatása nem annyira célkitűzéseiben rejlik, mint inkább módszerében, cselekvéseinek módjában és technikájában, az akadályok leküzdésében. De az eszmény alakjának a valóságtól való minden lélektani-erkölcsi eltávolodása és átlényegülése ellenére a Rastignacok számára saját földi célkitűzéseik világosak és társadalmilag kézzelfoghatóak maradnak.

Raszkolnyikov esetében a helyzet még határozottabban megváltozik. Ami számára valóban kézzelfogható, az majdnem kizárólag erkölcs-lélektani kérdés: Napóleonnak az a képessége, hogy nagy célok érdekében át tud gázolni embereken, vagyis az, ami például Napóleonban és Mohamedben közös.

Ebből a lelki perspektívából szemlélve maga a konkrét tett egyre esetlegesebbé válik, inkább csak indíték, mint valóságos cél vagy eszköz. Ezzel szemben döntően a középpontba kerül a tett mellett és ellen szóló érvek lélektani és erkölcsi dialektikája: a nagy próbatétel, vajon Raszkolnyikovban megvan-e a lelki rátermettség arra, hogy Napóleon legyen? A konkrét tettből lélektani

kísérlet lesz. Igaz, olyan kísérlet, melynél a tét a kísérletező egész lelki és erkölcsi léte; igaz, olyan kísérlet, melynek „véletlen indítéka" és „véletlen tárgya" egy idegen emberélet.

Balzac regényében néhány rövid beszélgetés Rastignac és barátja, Bianchon között azt az erkölcsi problémát veti fel: vajon ha gombnyomással egy ismeretlen kínai mandarint megölhetne s ezért egy millióhoz jutna, megvolna-e az embernek a joga arra, hogy ezt a gombot megnyomja? Balzacnál ezek a beszélgetések csak epizódok, mellékes részletek, a regény főkérdésének szellemes intellektuális és erkölcsi illusztrációi.

Dosztojevszkijnél viszont éppen ez nő a leglényegesebb kérdéssé; nagy és tudatos művészettel ezt állítja a középpontba. A tett gyakorlati és valóságos részét ugyanilyen tudatosan félrelöki. Így Raszkolnyikov egyáltalán nem is tudja, mennyit rabolt a meggyilkolt uzsorás vénasszonytól; tudatos eltökéltséggel gyilkol, s közben elfelejti bezárni az ajtót stb. Mindezek a sajátosságok művészi nyomatékkal emelik ki az egyetlen döntő kérdést: képes-e Raszkolnyikov lelkileg elviselni, hogy átlépte az erkölcsi határokat? Mindenekelőtt pedig: milyen motívumok dolgoznak benne a tett mellett s ellen, milyen erkölcsi erők jutnak benne túlsúlyba, milyen lélektani gátlások korlátozzák elhatározását a tett előtt és után, milyen lelki erőket tud mozgósítani elhatározása és későbbi kitartása érdekében?

Az önmagával folytatott lélektani kísérlet saját dinamikát vív ki; a kísérlet még akkor is tart, mikor gyakorlati szempontból már semmiféle jelentősége sincs. Raszkolnyikov a gyilkosság utáni napon újra elmegy az uzsorás öregasszony lakására, hogy ismét hallja az ajtócsengő hangját, mely a tett után annyira megrémítette és megrendítette, hogy lélektani hatását újra kipróbálja önmagán. Minél kísérletszerűbb ez a kísérlet, annál kevésbé tud határozott kérdésekre határozott feleletet adni.

Raszkolnyikovnak ez az alapproblémája éppen a nagy elődjével való összefüggésben és különbségben világirodalmi jelentőségű. Mint ahogy a *Werther* nem születhetett volna meg és nem áraszthatta volna szét hatását Richardson és Rousseau nélkül, akként Raszkolnyikov sem Balzac nélkül. De a központi és óriási hatású kérdés felvetése a *Bűn és bűnhődés*ben éppen olyan eredeti, messzirevezető, felkavaró és új távlatokat nyitó, mint a *Werther*ben.

Az önmagunkkal folytatott kísérlet, egy tett tökéletes és önelemző végrehajtása nem annyira a tett, annak tartalma, hatása stb. végett, hanem, hogy cselekvés közben önmagunkat legmélyebb, legrejtettebb bensőnkig végérvényesen megismerjük, ez egyike a 19. és 20. század művelt polgári világában a főproblémáknak.

Már Goethe is nagyon kételkedett az „ismerd meg magad" tanában, az

önelemzéssel szerzett önismeretben. Ám Goethének a tett még magától-értetődő út volt az önismerethez. Volt egy, természetesen nem pontosan megfogalmazott, de azért minden időben szilárd rendszere az eszményiről, és e felé törekedve szükségképpen olyan tettek születnek, amelyek tartalmuk, az eszményeivel való bensőséges kapcsolatuk miatt válnak jelentőssé. Az önismeret így a tettek melléktermékévé válik. Miközben az ember a társadalomban ténylegesen cselekszik, megismeri önmagát.

Ha ezek az eszmények megváltoznak is, mert megvalósultak vagy azért, mert megvalósíthatatlanok, s emiatt elvesztik súlyukat és viszonylagosakká válnak, az elveszett eszmények helyén újak keletkeznek. Faustnak és Wilhelm Meisternek (s főként magának Goethének) megvan a sajátos problematikája, de önmagukban még nem váltak problematikussá.

Még nem váltak problematikussá Balzac nagy egoistái sem. Objektíve persze ugyancsak problematikus bensőséges elsajátítása, szubjektiválása az az individualizmus eszményeinek, mikor – mint Balzacnál állandóan – az önzés, az egyén mindenáron való érvényesülési vágya nő a központi kérdéssé. De ez az objektív problematika Balzacnál csak ritkán vezet a személyiség felbomlásához. Az individualizmus itt már tragikus (vagy komikus) kérdéskomplexus, de maga az individuum még nem vált problematikussá.

Csak amikor az individualizmus teljesen befelé fordul, amikor sem a meglevő társadalmi célkitűzések, sem a mindenen keresztül történés vágyának spontán súlya nem adja meg neki azt a bizonyos archimedeszi pontot, csakis akkor jöhet létre Dosztojevszkij kísérleteinek problémája. Ezt a problematikát a *Démonok* című regény hőse, Sztavrogin foglalja röviden össze közvetlenül öngyilkossága előtt Dasa Satovához írt búcsúlevelében. Ezt írja: „Mindenütt kipróbáltam erőmet. Hogy önmagamat megismerjem – Ön tanácsolta ezt egyszer nekem. De mire használjam ezt az erőt – ezt soha nem értettem meg s most sem értem. Most is, éppen úgy, mint azelőtt, kívánhatom, hogy jó tettet kövessek el, s közben gyönyörűséget érzek; és ugyanakkor kívánhatom a rosszat is, és ugyancsak gyönyörűséget érzek . . . Kívánságaim túlontúl gyöngék, nem tudnak vezetni. Egy gerenda fenntartja az embert a folyóban, egy forgács nem."

Sztavrogin esete természetesen egyéni, nagyon különbözik Raszkolnyikovétól, s különösképpen azoktól a kísérletektől, amelyekben törekvésünkkel, hogy önmagunkat megismerjük, hogy énünket átérezzük, a többi ember lelkéhez fordulunk. Így *A nagyváros homályában* című elbeszélés hősének magatartásától is eltér, aki úgyszólván csakis ilyen kísérletekben él, aki emberileg beszél Lizával, a prostituálttal, hogy megrendülésén kipróbálja énje hatalmát, vagy attól, ahogyan *A félkegyelmű*ben Nasztaszja Filippovna cselekszik, mikor

tűzbe dobja Ragozsin százezer rubeljét, hogy Ganya Ivolgin aljasságát – aki, ha kiszedné a tűzből, megkapná a pénzt – teljes mértékben kitapasztalja, s gyönyörködjék benne stb.

Mindezekben az esetekben a sok különbség mellett mégis fontos közös vonások is vannak. Elsősorban mindegyik, kivétel nélkül, magányos ember cselekedete. Olyan embereké, akik abban, ahogy az életet, környezetüket, önmagukat érzékelik, teljesen önmagukra vannak utalva, akik éppen ezért olyan bensőséges erővel élnek önmagukban, hogy a másik lelkivilága örökké „terra incognita" marad számukra. A „másik" csak idegen és fenyegető hatalomként létezik számára, mely vagy őt igázza le, vagy ő maga válik leigázottá. Mikor a fiatal Dolgorukij *A kamasz* című regényben kifejti „eszméjét", azt, hogy Rothschilddá akar lenni, s leírja azokat a – lelkileg a Raszkolnyikovéhoz hasonló – kísérleteket, melyeket véghezvisz, hogy „eszméjét" megvalósíthassa, lényegüket így jelöli meg: egyedüllét és hatalom. Mert az emberek elkülönülése, magányossá válása egymásközötti kapcsolataikat az uralomért vagy alávetettségéért folytatott küzdelemre szűkíti. A kísérlet nyers hatalmi harcok szublimált szellemi megnyilvánulása, a lelki bensőségben való megnyilatkozása.

Csakhogy az egyedüllét által, azáltal, hogy az egyén önmagába süpped, az Én gyökértelenné válik. Vagy a Sztavrogin-féle anarchia, az ösztönök iránynélküli tétovázása keletkezik így, vagy a raszkolnyikovi monománia egy „eszme" körül: egyetlenegy érzés, célkitűzés, egyetlenegy eszmény válik az emberi lélek feltétlen urává. Én és Te, minden ember eltűnik, árnyékká válik, s csakis ebben a rögeszmében összefoglalva létezik.

Ez a monománia alantasabb formában jelenik meg Pjotr Verhovenszkijnél *(Démonok)*, aki minden embert egyszerűen olyannak lát, amilyennek óhajtja. Bonyolultabb alakban lép fel azokban a nőkben, kiket az élet megsértett, így Katyerina Ivanovnában *(Karamazov testvérek)*, aki csakis saját erényét, vagy Nasztaszja Filippovnában *(A félkegyelmű)*, aki csakis saját megaláztatását szereti; mindketten úgy hiszik, hogy ebben az érzésben támaszt és elégtételt kapnak. Ennek a lelkialkatnak legmagasabb fokát az eszme-emberekben találjuk meg, Raszkolnyikovban, Ivan Karamazovban. Borzalmas, torzképszerű ellentét mellettük Szmergyakov *(Karamazov testvérek)* „mindent szabad"-világszemlélete és ennek erkölcsi hatása.

De éppen a legfelső fokon csap át a végsőkig feszített szubjektivitás a legszembetűnőbb ellentétbe: az „eszme" merev monomániája teljes tartalmatlansággá hull szét. A fiatal Dolgorukij megelevenítő erővel írja le, milyen lelki következményekkel jár, hogy úrrá lett rajta a „Rotschild leszek" monomániája: „Ha van valami szilárd és erős, valami, ami az embert állandóan és

mélyen foglalkoztatja, ezáltal mintegy elszakadunk az egész külső világtól; önmagunkban élünk, mint valami remetelakban, s a külső események mind csak elsiklanak mellettünk, szinte anélkül, hogy ezt a benső lényeget csak érintenék is. Ily módon a benyomások teljesen eltűnnek, vagy pedig hamisan érzékeljük őket, semmi esetre sem úgy, ahogyan normális lelkiállapotban történnie kellene ... Nekem megvan a magam »eszméje«, s a többi minden mellékes – körülbelül így fejezhetném ezt ki szavakban – s ezzel érzéseimben túlteszem magam mindenen ... Az »eszme« megvigasztalt a szégyenben és megaláztatásban, de saját aljasságaim is elbújtak mögéje. Bizonyos szempontból mindent megkönnyített, de egyben ködbe burkolt mindent körülöttem."

Tett és lélek ezért nem felel meg semmiképpen sem egymásnak ezeknél az embereknél. S mivel e szakadásnak állandóan tudatában vannak, innét ered vad félelmük attól, hogy nevetségessé válnak. Minél szélsőségesebb a befelé fordult individualizmus, minél inkább, minél teljesebben támaszkodik csakis önmagára az én, annál jobban megerősíti magát a külvilág felé, kínai fallal zárkózik el az objektív valóságtól s annál talajtalanabbá válik belül. Az önmagába süllyedő én sehol nem lel szilárd lelki talajt, mindaz, ami ideig-óráig szilárd talajnak tűnt fel, merő felszínné válik, mindaz, ami ideig-óráig iránytadónak látszott, az ellenkezőjébe csap át. A teljesen szubjektívvé vált eszményből csalogató s mindegyre a távolba tűnő délibáb lesz.

Így hát a kísérlet, hogy önmagunkban szilárd talajra találjunk, hogy megtudjuk, kik is vagyunk, csupán kétségbeesett próbálkozás. Kétségbeesett próbálkozás, hogy az Én és Te, Én és külvilág közötti önmagunk emelte kínai falat lebontsa. Kétségbeesett kísérlet, és mindig hiábavaló. A kísérletezésben a magányos ember tragikuma – vagy tragikomikuma – a legtisztábban fejeződik ki.

Dosztojevszkij egyik mellékalakja röviden és kitűnően jellemzi ezeknek a regényeknek légkörét: „Mindannyian mintha vasútállomáson lennénk" — mondja az emberekről. Ez a néhány szó valami rendkívül lényegeset fejez ki.

Elsősorban: ezeknek az embereknek minden helyzet átmeneti. Állomáson álldogálunk, s várjuk a vonat indulását. A pályaudvar természetszerűen nem otthon, s a vonat szükségképpen csak átmenet. Ez a kép Dosztojevszkij világának életérzését egészen általános érvénnyel fejezi ki. A fogságáról írt emlékirataiban Dosztojevszkij megjegyzi, hogy a húsz évre elítéltek is tovatűnőnek, átmenetinek érzékelik fegyházi tartózkodásukat. Sztrahovhoz, a kritikushoz intézett levelében *A játékos* című regényét, melynek megírását akkor tervezte, fegyházbeli emlékeivel hasonlítja össze; ugyanazt a hatást akarja elérni ott,

amelyet itt előidézett. A játékos élete (ez is jelképes alak Dosztojevszkij és világa számára) sohasem a tulajdonképpeni élet, hanem csupán készülődés az eljövendőre, az igazira. Az emberek tulajdonképpen nem a jelenben élnek, hanem a döntő, nagy fordulatra való feszült várakozásban. Ám, ha ez a változás – rendszerint a kísérlet következtében – megtörténik, a lelkiélet szerkezetében akkor sem áll be lényeges módosulás. Az egyik álom a valóság érintésére szétszakad, megsemmisül, és új álom keletkezik a várva várt fordulatból. Az egyik vonat elhagyta a pályaudvart, várjuk a következőt, de a pályaudvar pályaudvar marad: átmeneti állapot.

Maga Dosztojevszkij teljesen tudatában van annak, hogy egy ilyen világ méltó ábrázolása művészi szempontból gyökeresen szembeállítja őt a múlt és saját kora művészetével. *A kamasz* című regény végén ki is fejezi ezt a meggyőződését egy levélben, melyben hőse feljegyzéseiről mond bírálatot. Tisztán látja, hogy egy ilyen világban nem uralkodhat az *Anna Karenina* szépsége. De mikor saját ábrázolási módszere jogosultságáért harcol, akkor ez a legkevésbé sem tisztán esztétikai kérdés számára. Éppen ellenkezőleg. Úgy véli, hogy a Tolsztoj-regények szépsége (Dosztojevszkij nem nevezi meg őket, de a célzás rájuk világos) valójában a múlté, nem a jelené, s hogy azok lényegileg már történelmi regények. S az esztétikai ellentét mögött lappangó társadalomkritikát oly módon konkretizálja, hogy a család, melynek sorsát a fiatal Dolgorukij feljegyzéseiben leírja, nem normális, hanem csak egy „véletlenszerű" család. A szépség és az új realizmus ellentéte mögött tehát, a levélíró felfogása szerint, a társadalom szerkezetének változása feszül.

Mert a család itt valóban csak egy sejtje a társadalomnak. A család véletlenszerűsége, nem normális volta egyrészt az egyes emberek lelkivilágában mutatkozik – a mai kor értékesebb emberei csaknem mind lelki betegek, mondja ugyanannak a regénynek egyik alakja –, másrészt a család minden ziláltsága csak az egész társadalom mélyreható átformálódásának legszembetűnőbb megnyilvánulása.

Azzal, hogy Dosztojevszkij mindezt meglátja és formába önti, a modern realista nagyváros első és legkiválóbb írójává válik. A nagyvárosok élete természetesen előtte is megjelent már az irodalomban. Már Defoe *Moll Flanders*e a 18. századból a nagyvárosi költészet mesterműve. Dickensnél pedig különösképpen fellelhető a sajátos nagyvárosi magány költői ábrázolása; Dosztojevszkij elragadtatva dicséri és szereti ezért Dickenst. Balzac is belevetíti a Párizsról rajzolt képbe az új, a korabeli pokol dantei köreit.

Mindez igaz, és még sok más művet felsorolhatnánk. De mégis Dosztojevszkij volt az első, aki – mind ez ideig felül nem múlt művészettel – meghatározta azoknak a lelki elferdüléseknek tüneteit, melyeket a modern nagyvárosi élet

társadalmi téren szükségképpen kivált. Dosztojevszkij korában Pétervár még az akkori London vagy New York értelmében véve sem volt modern nagyváros. De Dosztojevszkij lángelméje éppen abban nyilatkozik meg, hogy az alig keletkező csíráiban is már felismeri és formába is önti a közelgő társadalmi, erkölcsi és lélektani változások dinamikáját.

Ehhez járul, hogy Dosztojevszkij nem szorítkozik csupán leírásra és elemzésre, hogy a divatos agnoszticizmus kifejezésével éljünk: puszta morfológiára. A leírással és az elemzéssel egyidejűleg genezist, dialektikát és perspektívát is ad.

Döntő jelentőségű a genezis kérdése. Dosztojevszkij látja, hogy embereinek lelki alkata, sajátos léte a nagyvárosi nyomor különleges mivoltából sarjad ki. Vegyük csak Dosztojevszkij érett művészi korszakának első nagy regényeit és elbeszéléseit: *A nagyváros homályából* címűt, a *Megalázottak és megszomorítottak*at, a *Bűn és bűnhődés*t. (Mindegyikben megmutatja, hogy mindazok a problémák, melyeket mostanáig lelki következményeik szempontjából vizsgáltunk: embereinek lelki alkata, erkölcsi eszményeik eltorzulása a modern nagyvárosi nyomor társadalmi tényéből nő ki.) Beteges individualizmusuknak, beteges vágyakozásuknak, hogy hatalomra jussanak önmaguk és környezetük felett, az itt születő megalázottság és sértődöttség az alapja.

Dosztojevszkij általában nem kedveli a külső valóság leírását: nem „tájképfestő", mint Turgenyev vagy Tolsztoj, egyik is, másik is, egyéniségük törvényei szerint. De éppen azért, mert itt, a nagyvárosok nyomorában a nagy költő tisztánlátásával ismeri fel a benső élet és a külvilág, a társadalmi és a lelki struktúra egységét, éppen azért születnek meg – különösen *A bűn és bűnhődés*ben – a modern nagyváros – Pétervár – életének felülmúlhatatlan képei: a hős koporsószerű bútorozott szobája, a fojtogatóan szűk rendőrségi épület, a nyomornegyed központja, a szénpiac, az utcák és a hidak az éjben.

De Dosztojevszkij sohasem valamilyen miliő specialistája. Műve az egész társadalmat átfogja, lentről egészen a felső rétegekig, Pétervártól kezdve egészen a vidéki kisvárosokig. Ám – és ez a művészi szemléletmód költői erővel világít be a feltárt társadalmi genezis mélyeibe – számára az elsődleges, az „ősjelenség" mindig a pétervári nyomor. Ennek élményét általánosítja költőien Dosztojevszkij az egész társadalomra. Mint ahogy a kisvárosi tragédiákban, a *Démonok*ban és a *Karamazov testvérek*ben, a Pétervárott élő Sztavrogin és Ivan az irányadók, ugyanúgy az egész társadalom felépítésében az a mértékadó, ami lentről, a nyomorból jött.

Már Balzac felismerte és megformálta a mélységes lelki párhuzamosságot „fent" és „lent" között, s egyidejűleg tisztán látta azt is, hogy a társadalmilag

alacsony szinten álló világ kifejezési formái nagy előnyökkel rendelkeznek a felső rétegekével szemben.

De Dosztojevszkij számára többről van itt szó, mint a művészi kifejezés kérdéséről. A pétervári nyomor – különösen a fiatal értelmiség nyomora – a legtisztább, a klasszikus megjelenési formája az ő „ősjelenségének": annak, hogy az egyes emberek elszakadtak a népi élet széles folyamától. Dosztojevszkij ebben a tényezőben látja minden fent vázolt lelki és erkölcsi eltorzulás végső és döntő társadalmi okát. Ugyanezeket az eltorzulásokat a felsőbb rétegeknél is megfigyelhetjük. De itt inkább csak a lelki következmény látható, amott azonban szembetűnőbben mutatkozik meg a társadalmi-pszichikai keletkezési folyamat. Fent ennek a lelki struktúrának történelmi, a múlttal való összefüggése felismerhetővé válik. Gorkij éleslátással ismeri fel Ivan Karamazovban a tettektől irtózó nemesember, Oblomov utódját. Ezzel szemben lent a lázadás eleme az úr, s ez a jövő felé mutat.

A magányossá vált egyénnek a nép életéből való elszakadása döntően fontos témája a polgári irodalomnak a XIX. század második felében. Akár helyeslik, akár elvetik, líraian idealizálják vagy szatirikusan eltorzítják, mégis ez a típus uralkodik ez időszak nyugati irodalmában. De még a legnagyobbaknál, Flaubert-nél és Ibsennél is inkább a lelki és erkölcsi következmények jelennek meg, semmint a társadalmi alap. Csak Oroszországban, Tolsztoj és Dosztojevszkij műveiben vetődik fel ez a probléma teljes mélységében és nagyságában. Tolsztoj szembehelyezi azokat a hőseit, kik a néppel való kapcsolatukat s ezzel együtt eszményeik objektív mivoltát, erkölcsi zsinórmértékét, lelki gerincüket is elvesztették, a látszólag mozdulatlan, de valójában mélységes átalakulásban levő parasztmeggel, melynek lassú, épphogy nekirugaszkodó, ellentétekkel teli megindulása a társadalmi aktivitás irányában Oroszország demokratikus megújhodásának olyan fontos tényezője lett.

Dosztojevszkij a régi Oroszország felbomlásának s a csírázó újjászületésnek folyamatát elsősorban a nagyvárosi nyomor környezetében, Pétervár „megalázottjai és megszomorítottjai" között vizsgálja. A régi, népi élettől való akaratlan elszakadásuk, amely csak később vált ideológiává, akarássá és tetté, – ideiglenes – képtelenségük, hogy az egyelőre csupán célért és irányért viaskodó népmozgalomhoz csatlakozzanak – ez Dosztojevszkij számára az „ősjelenség".

Csakis ez világítja meg, mit jelent Dosztojevszkij műveiben a felső réteg elszakadása a néptől. Ez a felfogás más hangsúllyal, de lényegében mégis rokon a tétlenségnek, a munkanélküli életnek s a lélek ezáltal keletkező tragikus vagy groteszk, többnyire tragikomikus, torzító magányának Tolsztojnál megjelenő képével. Akár Szvidrigajlov, Sztavrogin vagy Verszilov, akár Liza

Hohlakova, Aglaja Jepancsina vagy Nasztaszja Filippovna a szóban forgó hős, reménytelen magányuk alapvető oka Dosztojevszkijnél mindig dologtalan vagy legjobb esetben értelmetlenül tevékeny életük.

Ez a plebejus vonás élesen megkülönbözteti Dosztojevszkijt a vele párhuzamos nyugati irodalmi irányoktól: a költői pszichologizmus különböző irányaitól, melyek részint egyidejűleg keletkeztek, részint az ő hatása alatt jutottak el egy bizonyos fejlődési fokra.

Nyugaton az irodalomnak ez a fordulata, melyet Franciaországban Edmond de Goncourt készített elő, Bourget, Huysmans és mások segítettek megérlelni, elsősorban is elfordul a naturalizmus úgysem túlságosan erős plebejus tendenciáitól. Goncourt egyenesen a felső társadalmi osztályok művészi meghódításának tekinti ezt, míg a naturalizmus túlnyomóan az alsóbb osztályokkal foglalkozott. Az irodalmi pszichologizmus irányának képviselőiben – egészen Proustig – ez az arisztokratikus-nagyvilági vonás egyre erősebben bontakozik ki.

A belső élet kultusza a felső társadalmi osztályok kiváltságának tűnik, ellentétben az alsóbb osztályok vad, földhözkötött, ösztönös összetűzéseivel, melyeket a naturalizmus az öröklés és környezet tanával igyekezett művészien kifejezni. Ezzel ez a kultusz kettős nyomatékot kap. Egyrészt öntetszelgő, hiú, a saját tükörképében gyönyörködik, még azokban az esetekben is, mikor az alkotók egyéni útja tragikus sorsokhoz vezet. Másrészt határozottan konzervatív, mert a nagyvárosi individualisták lelki és erkölcsi gerinctelenségével szemben, amit e tanulmányban vázoltunk, a nyugati írók legnagyobb része csak a régi szellemi hatalmak, elsősorban a katolikus egyház tekintélyét tudja odaállítani, mint olyan erőt, mely a tétován bolyongó lelkeknek megnyugvást adhatna.

Dosztojevszkij publicista feleletei – regényeiben is – érintkeznek ezekkel a világirodalmi áramlatokkal, mert hiszen ő az ortodox egyházhoz fordul. De költői kérdésfelvetéseinek helyessége és mélysége messze túlvezet e szűk látókör határain, őt magát a párhuzamos nyugati jelenségekkel élesen szembeállítja.

Elsősorban is Dosztojevszkij világából teljesen hiányzik a nagyvilági és szkeptikus öntetszelgésnek, a narcisztikus beállítottságnak s a tulajdon magánnyunkkal és kétségbeesésünkkel folytatott önző játéknak még csak a nyoma is. „Mi mindig játszunk, s aki tudja, okos" – mondja Schnitzler, s ezzel kifejezi az elképzelhető legélesebb kontrasztot saját világa és a dosztojevszkiji alakok között. Mert az ő kétségbeesésük nem fűszere egyébként unalmas, henye életüknek, hanem kétségbeesés, a szó valódi, szó szerinti értelmében;

kétségbeesett döngetése és feszegetése a zárt kapuknak, kétségbeesett, hiábavaló küzdelem az élet elveszett vagy pusztulással fenyegető értelméért.

Mivel ez a kétségbeesés valódi, azért egyben a mértéktelenség elve is, s ez ismét csak ellentétben van a legtöbb nyugati író szkeptikus, nagyvilági, csiszolt formáival. Dosztojevszkij széttör minden szép vagy nem szép, valódi vagy hamis formát, mert a kétségbeesett ember már nem tudja ezeket a formákat az általa keresett végső lelki tartalommal egyenértékű kifejezéseknek tekinteni. Minden korlát, melyet a társadalmi konvenció az emberek közti érintkezésben felállított, összetörik, hogy az emberek között csak a végletekig vitt, a szemérmetlenséggel határos tökéletes őszinteség uralkodjék. S a borzadás az emberi magánytól éppen azért tör itt ellenállhatatlan erővel mindenen keresztül, mert a magányt ezek a kíméletlen rombolások sem tudják megszüntetni.

Továbbá: a publicista Dosztojevszkij szeretne megnyugtatóan, konzervatív értelemben szólani, de szavainak emberi tartalma, tempója és ritmusa fellázad, s ezért állandó ellentétben van végső politikai és társadalmi szándékaival.

Ennek a két iránynak küzdelme Dosztojevszkij lelkében igen különböző eredményeket érlel. Gyakran a politikai publicista Dosztojevszkij győz az író felett: alakjainak természetes, víziójától, nem pedig akaratától vezetett, tudatos céljaitól független dinamikáján erőszakot tesz, és hozzáigazítja őket politikai meggyőződéseihez. Ilyen esetekben Dosztojevszkij alkotásait illetően helytálló Gorkij éles bírálata: megrágalmazza saját alakjait.

Ám az eredmény igen gyakran éppen ellentétes. Az alakok függetlenítik magukat alkotójuktól és végigélik saját életüket benső lényegük legvégső következményéig, s életútjuk, világszemléleti küzdelmük dialektikája egészen más irányú, mint a publicista Dosztojevszkij célkitűzései. A költőileg helyes kérdésfeltevés diadalmaskodik a politikai szándékon, az író társadalmi feleletein.

Csak itt tűnik igazán szembe, milyen mélyek és igazak azok a kérdések, melyeket Dosztojevszkij felvet. Lázadást jelentenek az embereknek a kapitalista fejlődés által kitermelt erkölcsi és lelki eltorzulásával szemben. Dosztojevszkij alakjai rettenhetetlenül járják végig az önmarcangolásnak társadalmilag szükséges útját, s ahogy felbomlanak, ahogy önmagukat kivégzik, az a leglángolóbb tiltakozás, mely a kor életének rendje ellen elhangozhatott.

Dosztojevszkij alakjainak kísérletezése ily módon új megvilágításába kerül: kétségbeesett próbálkozás ez, hogy áttörjenek a lelket nyomorító, az életet darabokra törő, pusztító, erőszakos korlátokon. Az áttörés helyes irányát az alkotó Dosztojevszkij nem ismeri, nem is ismerheti; a publicista és bölcselő

Dosztojevszkij pedig rossz irányba mutat. De hogy a korlátokon való átjutás kérdése minden igazi lelki rezdülésnél felmerül, az a jövő felé utal, az az emberiség törhetetlen hatalmát mutatja; az emberiségét, mely fél- és hamis megoldásokkal nem tud és nem akar megelégedni.

Dosztojevszkij minden igazi alakja átlépi ezeket a korlátokat, akkor is, ha elpusztul. Hogy Raszkolnyikov és Szonja sorsszerűen vonzzák egymást, az csak látszólag a teljes ellentétek vonzása. Az ellentétesség mögött mély rokonság lappang. Raszkolnyikov joggal mondja Szonjának, hogy korlát nélküli áldozatkészségében, önzetlen jóságában, mely odáig vezette, hogy családja eltartása érdekében prostituált lett, éppenúgy átlépte a korlátokat, mint mikor ő az uzsorás vénasszonyt meggyilkolta. Csakhogy – fűzi hozzá az alkotó Dosztojevszkij – a korlátoknak ez az átlépése Szonjánál valódibb, emberibb, közvetlenebb, plebejusabb, mint Raszkolnyikovnál.

Itt látható a fénysugár a sötétség birodalmában, és nem ott, ahol a publicista Dosztojevszkij látni véli. A sötétség a modern polgári kor magánya. „Azt mondják – így szól Dosztojevszkij egyik kétségbeesett regényalakja –, hogy a jóllakott nem értheti meg az éhezőt, de én most már látom, Ványa, hogy az éhező sem érti az éhezőt." Ebben a sötétségben – úgy látszik – nincs fénysugár. Amit Dosztojevszkij világosságnak vél, az lidércfény.

Az utak, melyeket Dosztojevszkij alakjainak ajánl, járhatatlanok. Mint alkotó, ő maga is érzi ezt a mély problematikát. Hitet hirdet, de valójában – mint emberalkotó – maga sem hisz abban, hogy korának emberei az ő elképzelése szerint tudjanak hinni. Éppen ateistáiban van meg a gondolatok valódi mélysége, a keresés valódi áhítata.

A keresztény áldozatosság útját hirdeti. De első, nagy pozitív alakja, Miskin herceg *A félkegyelmű*ben, alapvetően atipikus, patológikus alak, hiszen főként betegsége miatt képtelen arra – még a szerelemben is –, hogy az önzést belülről leküzdje. Az önzés leküzdésének nagy kérdése – melyre Miskin herceg alakja adná a költői feleletet – e miatt a patológikus alap miatt az alkotásban még csak mint kérdés sem tehető fel konkrétan. Csak mellesleg jegyezzük meg, hogy Miskin herceg határtalan részvéte legalább annyi tragédiát okoz, mint Raszkolnyikov komor, individualista pátosza.

S mikor Dosztojevszkij pályája végén Aljosa Karamazovban egészséges, pozitív alakot akar teremteni, szüntelen a legszélsőségesebb végletek között mozgatja. Az előttünk levő befejezett regényben Aljosa valójában Miskin herceg egészségtől duzzadó ellenképének, a Dosztojevszkij-féle szentnek tűnik. Ám ez a regény, éppen a főhős szempontjából, csak kezdet, ifjúságának története. Csakhogy tudunk egyet s mást Dosztojevszkij terveiről a folytatással kapcsolatban. Majkovhoz, a költőhöz intézett egyik levelében azt írja:

„A hős élete folyamán hol ateista, hol hívő, hol fanatikus és szektárius, végül is legújabban ateista lesz." Ez a levél teljesen megerősíti Szuvorin első pillanatban megdöbbentőnek tűnő visszaemlékezését egy Dosztojevszkijjel folytatott beszélgetésre – Szuvorin elbeszéli, hogy: „Hőse a megfelelő időpontban politikai bűntettet fog elkövetni és kivégzik; az igazságot szomjazza, s keresés közben egész természetes módon forradalmár lett." Hogy vajon megvalósította volna-e és mennyire valósította volna meg Dosztojevszkij Aljosa alakjának költői kibontakoztatását ebben az irányban, azt természetesen nem tudhatjuk. De rendkívül jellemző, hogy kedvenc hőse benső dinamikájának ebbe az irányba kellett lendülnie.

Így hát a világ, melyet Dosztojevszkij teremtett, politikai eszményeit kaotikusan összezavarja. De Dosztojevszkijben éppen ez a káosz a nagy, ez az ő hatalmas tiltakozása mindaz ellen, ami hamis és eltorzító a modern polgári társadalomban. Nemhiába bukkan fel több ízben regényeiben az emlékezés Claude Lorrain drezdai képére, az *Acis és Galateá*ra. Hősei „aranykornak" nevezik ezt a képet, s legmélyről fakadó vágyakozásuk legerősebb szimbólumaként írják le.

Az aranykor: igaz, harmonikus kapcsolat igaz és harmonikus emberek között. Dosztojevszkij alakjai tudják, hogy az ő jelenükben ez csak álom, de nem tudnak és nem akarnak elszakadni ettől az álomtól. Akkor sem, mikor sok tettük, számos érzésük éles ellentétben áll ezzel az álommal. Ez az álom a valódi magva, igazi aranytartalma Dosztojevszkij utópiáinak; egy olyan világállapot felé mutat, melyben az emberek megismerhetik és szerethetik egymást, melyben kultúra és civilizáció nem fogja az ember lelki fejlődését akadályozni.

Dosztojevszkij alakjainak ösztönös, vad és vak lázadása ennek az aranykornak nevében történik, és – akármi legyen is a lelki kísérlet tartalma – öntudatlanul mindig erre az aranykorra utal. Ez a lázadás a költőien nagy, a történelmi szempontból haladó Dosztojevszkijben; itt valóban fény világít a pétervári nyomor sötétjében, fény, mely az emberiség jövőjének útjait világítja meg.

1943

A százéves Zola

Emile Zola mint regényíró éppúgy a magánélet történetírója a második francia császárság idején, ahogy Balzac a restauráció és a júliusi királyság magánéletének történetírója volt. Zola vállalta is ezt az örökséget. Mindig tiltakozott az ellen, hogy teljesen új művészetet talált volna ki; a 19. század eleji nagy realisták, Balzac és Stendhal örökösének és folytatójának tartotta magát. Közülük Stendhalt összekötő kapocsnak tekintette a 18. század irodalmával. Persze egy olyan jelentékeny és eredeti író számára, mint amilyen Zola volt, az irodalmi modell sohasem puszta utánzandó példa. Csodálja Balzacot és Stendhalt, de mégis erélyes kritikát gyakorol felettük, hogy azt, amit bennük halottnak és elavultnak vél, kivesse, s azokat az alkotói elveket emelje ki, melyek a realizmus fejlődése szempontjából megtermékenyítő hatással lehetnek. (Megjegyzendő, hogy elméleti írásaiban Zola sohasem realizmusról, mindig naturalizmusról beszél.)

De a realizmus zolai továbbfejlesztése sokkal kevésbé halad egyenes vágányokon, mint ahogy Zola elképzelte. Balzac és Zola között van ugyanis 1848, a francia polgárság ideológiájára döntő hatású esztendő; valamint a júniusi csata, a proletariátus első nagy önálló fellépése. Ezzel Franciaországban megszűnik a polgári ideológia haladó szerepe. Az ideológia alkalmazkodóvá, a burzsoázia apologétájává válik.

Zola maga sohasem vált a polgári társadalmi rend apologétájává. Ellenkezőleg, bátor küzdelmet folytat, eleinte az irodalom terén, később nyíltan a politika mezején a francia kapitalizmus reakciós fejlődése ellen. Élete folyamán egyre közelebb kerül a szocializmus problémájához, bár csak a Fourier-féle utópizmus egy halványabb válfajáig jut el, amelyből azonban éppen Fourier zseniális dialektikus társadalomkritikája hiányzik. De saját osztályának ideológiája mélyen benyomul gondolkodásába, elveibe, alkotómódszerébe. Nem a társadalomkritika tudatos élessége csökken Zolánál, ellenkezőleg: az még erélyesebb és progresszívebb is, mint a katolikus royalista Balzacnál.

De Balzac és Stendhal, akik megírták a polgári Franciaország átmenetét a forradalom és Napóleon heroikus periódusából a restauráció romantikus modorú szemforgató aljasságába és a júliusi királyság már nem is álszenteskedő nyárspolgári alantasságába, mindketten még olyan társadalomban éltek, melyben a burzsoázia és proletariátus ellentéte nem vált nyilvánvaló módon az egész társadalmi dinamika legfőbb hajtóerejévé. Balzac és Stendhal tehát a polgári társadalom legélesebb ellentmondásainak mélyére nyúlhattak, míg a 48 utáni írókat a hasonlóan kíméletlen szókimondás, a hasonlóan éles kritika osztályukkal való szakításra kényszerítette volna.

Erre a szakításra a becsületes és haladószellemű Zola sem volt képes.

S ez az állásfoglalása aztán módszertani felfogásában is visszatükröződik, nevezetesen abban, hogy Balzac tősgyökeres dialektikáját, prófétikus hevességét a kapitalizmus ellentmondásainak leleplezésében, mint tudománytalan és romantikus beállítottságot elveti s egy olyan „tudományos" módszerrel helyettesíti, amely a társadalmat végeredményben *harmonikusan* fogja fel és a társadalomkritikát úgy értelmezi, mint a társadalom egységes szervezetében fellépő betegségek, a kapitalizmus „rossz oldalai" elleni harcot.

Zola ezt mondja: „A szociális kör azonos a vitális körrel. A társadalomban éppúgy, mint az emberi testben szolidaritás uralkodik, mely a különböző szerveket összeköti egymással, éspedig olyan módon, hogy ha az egyik szerv elrothad, akkor ez átragad a többi szervre is, és így igen bonyolult betegség keletkezik."

Zolát „tudományos" elmélete tehát a társadalmat mechanikusan azonosítja az emberi szervezettel. Következetes tehát, amikor ugyanebben a szellemben kritizálja Balzac nagy előszavát is az *Emberi szinjátékhoz*. Balzac itt ugyan Geoffroy de Saint Hilaire fajfejlődési dialektikáját akarja alkalmazni az emberi társadalomra, de amellett nyomatékosan kiemeli azokat az új kategóriákat is, melyek a társadalom sajátos dialektikájából keletkeznek. Zola úgy tartja, hogy ezáltal a módszer „tudományos egysége" veszendőbe megy, hogy ez a felfogás Balzac romantikus „zavarosságából" fakad. S amit aztán mindebből „tudományos" eredményképpen megőriz, az a természet és társadalom szerves egységének dialektika-ellenes koncepciója: az ellentétek kikapcsolása lesz a társadalom mozgásának alapja; megszületik a társadalom lényegének „harmonikus" elve, mely Zola szubjektíve legbecsületesebb és legbátrabb társadalomkritikáját is a polgári haladás korlátoltságának áttörhetetlen varázskörébe zárja.

Balzac és Stendhal alkotói örökségének átdolgozását Zola nagy következetességgel hajtja végre ezen az elvi alapon. Nem véletlen és nem is idősebb barátja és küzdőtársa: Flaubert iránti személyi elfogultság, hogy Zola Flaubert-ben

látja mindannak valóságos kiteljesedését, amit Balzac csak elkezdett és célul tűzött ki.

Zola ezt írja *Bovarynéről*: „Úgy tűnik, hogy a modern regény alapképlete, mely Balzac kolosszális művében elemeire esik szét, egy 400 oldalas könyvben világosan ki van dolgozva. Megírták tehát a modern művészet kódexét."

Zola a következő mozzanatokat emeli ki mint Flaubert nagyságának alapköveit: elsősorban a romantikus elemek felszámolását. „A mű kompozíciója csak annyi, hogy a jeleneteket kiválogatják és fejlődésük némiképp harmonikus rendjében felsorakoztatják. Maga a jelenet csak nyersanyag ... Minden rendkívüli ötlet száműzve ... A regény úgy játszódik le, hogy napról napra mindent elbeszél és soha semmi meglepetést nem hoz." Zola szerint nagy műveiben Balzac is elérte a mindennapi élet ilyen realista modorú ábrázolását. „De mielőtt eljutott volna odáig, hogy kizárólag a szakszerű leírásokkal törődjön, hosszan tobzódott fantazmagóriákban, hamis szörnyűségek és nagyságok keresésében merült el."

Másodszor, „ha elfogadja az átlagos létezés szokványos menetének alapelvét, a regényírónak ki kell irtania a hőst. Hősökön én a mértéktelenül felnagyított személyeket értem, a kolosszusokká felfújt bábukat. Balzac regényeit lefelé húzzák ezek a felfújt hősök, mert azt hiszi, sohasem formálta őket eléggé gigászivá". A naturalista formában „megszűnik ez a művészi szertelenség, ez a kompozíciós szeszély", „egyenlő szintre hajlik le minden fej, mert ritkák azok az alkalmak, amelyek megtűrik, hogy valóban fölényes embert ábrázolhassunk".

Itt már világosan látjuk, milyen elvi alapon kritizálja Zola a nagy realisták örökségét. Zola ismételten foglalkozik a nagy realistákkal, különösen Balzackal és Stendhallal s állandóan ezeket az alapgondolatokat variálja. Balzac és Stendhal azért nagyok, mert összműveik számos részletében és epizódjában az igazsághoz híven írták le az emberi szenvedélyeket, mert rendkívül értékes dokumentumokat hoztak létre az emberi szenvedély megismerésére.

De Zola szerint mindketten, különösen pedig Stendhal, a hamis romantika foglyai. Zola ezt írja a *Vörös és fekete* befejezéséről, Julien Sorel alakjáról: „Ez teljes mértékben túlmegy a mindennapi igazságon, azon az igazságon, amelyre törekszünk, a pszichológus Stendhalnál éppúgy, mint az elbeszélő Alexandre Dumas-nál nyakig vagyunk a rendkívüliben. A tárgyi igazság szempontjából Julien Sorel éppen annyi meglepetést okoz nekem, mint d'Artagnan". Hasonló Zola kritikája Mathilde de la Mole figurájáról, *A pármai kolostor* összes alakjáról, Balzac Vautrinjéről és számos más hőséről.

Zola Julien és Mathilde egész viszonyában kizárólag elmetornát és szőrszálhasogatást lát; mindkét alakot kiagyaltnak és mesterkélt teremtménynek

tekinti. S egyáltalában nem veszi észre, hogy Stendhal csak akkor ábrázolhatta azt a nagy konfliktust, amelyet ábrázolni akart, a tipikusság legfelsőbb fokán, ha kitalálta ezt a két tökéletesen átlagfeletti, sőt kivételes alakot; csak így válhatott hatásossá a restaurációs időszak szemforgatásának, hazug és aljas voltának kritikája, így lepleződött le feudális-romantikus ideológiájának aljasul kapzsi és kicsinyesen kapitalista tartalma. Stendhal számára csak Mathilde hatalmas alakjának létrehozásával – akiben a romantika reakciós ideológiája, ha heroikusan túlfeszített formában is, de őszinte szenvedéllyé forr – sikerült a cselekmény és a konkrét helyzetek olyan színvonalát megalkotni, amelyen ennek az ideológiának és társadalmi alapjának az ellentéte a Napóleon-tisztelő Julien Sorel plebejusi jakobinizmusával a maga egészében kifejthető, a legalacsonyabb anyagi érdekektől a legmagasztosabb eszmék ellentmondásáig.

Zola azt sem látja, hogy Vautrin szertelen alakjára Balzacnak feltétlenül szüksége van, ha azt akarja, hogy Lucien de Rubempré ambícióinak különben tisztán egyéni kudarca a restaurációs időszak uralkodó osztályának nagyszabású tragikomédiájává emelkedjen, s hogy a tragikomédia egybebogozhassa a haldokló restauráció társadalmának szövedékét, az államcsínyt koholó királytól a karriert hajszoló bürokrata vizsgálóbíróig, hogy aztán előtűnjön a kor egyszerre fennhéjázó és gyáva alantassága.

Ennek megfelelően Zola ezt mondja még Balzacról: „Fantáziája, ez a szabálytalan fantázia, mely túlzásokba kergette s amely rendkívüli alapon akarta újjá alkotni a világot, ez a fantázia engem inkább irritál, mint vonz. Ha a nagy regényírónak nem volna egyebe, mint ez a fantáziája, akkor ma csak patológikus eset, irodalmunk egyik érdekes ritkasága lenne."

Zola szerint Balzac nagysága és halhatatlansága abban áll, hogy ő az elsők egyike, akinek „érzéke volt a Való iránt". De ez a valóságérzék Balzacnál csak úgy jöhet létre, hogy Zola kioperálja Balzac életművéből a kapitalista társadalom nagy ellentmondásait s csak a mindennapi élet azon ábrázolásait fogadja el, amelyek az *Emberi szinjátékban* puszta kontraszt eszközök voltak, hogy az író a társadalom összképét teljes mozgásában, valamennyi meghatározójával és ellentétével eleveníthesse fel.

Igen jellemző, hogy Zola (és vele együtt Taine is) a legnagyobb elragadtatással beszél Hulot tábornok alakjáról a *Betty néni* című regényben. De mind a ketten csak az eroto-mániákus férfi mesteri ábrázolását látják benne. Sem Zola, sem Taine, egyetlen megjegyzést nem tesz arról, milyen nagy művészettel vezeti le Balzac Hulot szenvedélyét a napóleoni korszak életviszonyaiból; pedig ezt nem lett volna nehéz észrevenni, mert Balzac Crével szintén mesterien megalkotott alakját kontrasztul használja fel, hogy megmutassa a különbséget a napóleoni és a LajosFülöp-i korszak erotikája között.

Sem Zola, sem Taine nem tesz említést arról a hadműveletről, amelynek segítségével Hulot pénzhez akar jutni, bár Balzac itt nagyszerűen rajzolja meg a kezdődő francia gyarmati politika gazságait és rémségeit.

Tehát Zola is, Taine is elszigeteli Hulot erotikus szenvedélyét a szenvedély társadalmi alapjától, a társadalmilag patológikus alakot pszichopatológikus figurává értelmezik át. Természetes, hogy ezen az alapon Zola Balzac és Stendhal társadalmilag tipikus nagy alakjaiban, csupán „túlzást", vagyis romantikát láthat.

„Az élet egyszerűbb" – mondja Zola egy Stendhal-kritikája végén. Mindezzel Zola végrehajtja az átmenetet a régi realizmusból az újba, a voltaképpeni realizmusból a naturalizmusba. E változás döntő társadalmi alapja az, hogy a burzsoázia társadalmi fejlődése megváltoztatta az író életét: az író már nem éli át és harcolja végig saját korszakának nagy harcait, hanem puszta nézővé és a mindennapi élet krónikásává süllyed. Zola világosan felismeri, hogy Balzacnak magának csődbe kellett mennie ahhoz, hogy César Birotteaut megalkothassa, hogy Párizs alvilágát saját tapasztalatából kellett ismernie ahhoz, hogy Goriot és Rastignac alakjai létrejöhessenek.

Zola ellenben, s még inkább Flaubert, az új realizmus voltaképpeni megalapítója, saját kora társadalmi életének magános megfigyelője, kritikus kommentálója volt. (A Dreyfus-üggyel kapcsolatos bátor publicisztikai küzdelem túl későn jött és túlságosan epizód-jellegű maradt Zola életében, semhogy alkotói módszerét gyökerében megváltoztathatta volna.) Zola naturalista „kísérleti" regénye tehát nem más, mint kísérlet arra, hogy olyan módszert találjon ki, amelynek segítségével a puszta nézővé alacsonyított író realista módon úrrá lehessen a valóságon. Természetes, hogy Zola soha tudatára nem ébredt ennek a társadalmi degradációnak, elmélete és gyakorlata ebből a társadalmi létből nő ki, de anélkül, hogy ezt felismerte volna. Sőt ellenkezőleg: amennyiben halványan sejtette is az író megváltozott helyzetét a kapitalista társadalomban, úgy – liberális pozitivista módjára – előnyt látott benne és haladást, s ezért dicsérően emeli ki Flaubert (a valóságban nem létező) pártatlanságát, mint az író új lényeges sajátosságát. Lafargue, aki Marx és Engels hagyományait követve Zola alkotó módszerét élesen kritizálja és Balzacéval szembehelyezi, szintén jól látja, hogy Zola el van szigetelve kora társadalmi életétől. Lafargue Zola viszonyát a valósághoz a riporter magatartásával hasonlítja össze, s ez meg is felel Zola saját életrajzi és programjellegű nyilatkozatainak.

Csak egyet idézünk közülük. Egy helyütt arról ír, hogyan kell a jó regényt előkészíteni: „A naturalista író regényt akar írni a színházi világról. Ebből az általános eszméből indul ki, anélkül, hogy *egyetlen adat vagy alak* lenne

a birtokában. Első gondja az lesz, hogy jegyzeteket gyűjt arról, hogy mit tudhat meg erről a világról, amelyet le akar írni. Ismerte ezt vagy azt a színészt, látta ezt vagy amazt az előadást . . . Aztán beszél azokkal az emberekkel, akik ebben a kérdésben a legjobban vannak informálva, összegyűjti a nyilatkozatokat, anekdotákat, arcképeket. De ez még nem minden. Elolvassa az írott dokumentumokat is. *Végül* a színhelyeket is meglátogatja, *néhány napot* egy színházban is eltölt, hogy a legkisebb részleteket is megismerje, esténként egy színésznő páholyában tartózkodik, lehetőleg magába szívja az atmoszférát. S ha már a dokumentumok mind együtt vannak, akkor a regény magától is kialakul. A regényírónak csak logikusan kell elosztania a tényeket . . . *Az érdeklődés már nem a mese figyelemreméltó vonásaira koncentrálódik, ellenkezőleg, minél banálisabb és általánosabb a mese, annál tipikusabb.*" (Kiemelés tőlem. L. Gy.)

Ez tehát a legtisztább, a legsűrítettebb naturalista program, amely egyszersmind a régi realizmus hagyományaival való teljes szakítást is jelent; a *típus* és az *egyén* dialektikus egysége helyébe a mechanikus statisztikai *átlag* lép; epikus helyzetek és epikus mese helyébe pedig leírások és elemzések. A régi mese feszültsége, emberek együttes és egymás ellen irányuló cselekvése, olyan embereké, akik egyének s egyszersmind fontos osztálytörekvések képviselői, megszűnik s helyükbe az átlagkarakterek lépnek, melyeknek egyéni vonásai művészileg véletlenszerűek (vagyis nincsenek lényeges hatással az eseményekre), és ezek aztán egymással párhuzamosan és össze-vissza cselekszenek.

Zola csak azért lehetett nagy író, mert a saját írói programját nem tudta mindig következetesen keresztülvinni.

De nem szabad azt gondolnunk, hogy Zolánál is a „realizmus győzelméről" van szó, amit Engels Balzacnál megállapított. Ez csak formális, s éppen ezért helytelen analógia volna. Balzac bátran leleplezte a keletkezőben levő kapitalista társadalom ellentéteit s így megfigyelései állandóan összeütköznek *politikai* előítéleteivel. Mint becsületes művész mindig csak azt ábrázolta, amit látott, átélt, tapasztalt, nem törődve azzal, hogy tapasztalatainak élethű ábrázolása ellentmond kedvenc eszméinek. A „realizmus győzelme" ebből a küzdelemből származik. De Balzac *művészi* célkitűzései nem álltak ellentétben a társadalmi valóság átfogó, mélyreható ábrázolásával.

Egészen más volt Zola helyzete. Zola társadalmi és politikai nézetei és művei társadalomkritikai tendenciája közt nincs olyan mély szakadék, mint Balzacnál. A tények megfigyelése, a történeti fejlődés figyelmes követése lassan radikalizálja ugyan Zolát s közelebb viszi az utópikus szocializmushoz, de mindez nem jelenti előítéleteinek ellentmondásos harcát a valósággal.

Annál élesebb az ellentét a művészet területén. A zolai ábrázolásmód, mely nemcsak Zola, hanem egész nemzedéke számára leküzdhetetlen – mert az író magános megfigyelői mivoltából jön létre – akadálya a realista ábrázolás mélységének és átfogó jellegének. Zola „tudományos" módszere az átlagot kutatja, ámde a szürke statisztikai középszer, az a pont, amelyen valamennyi belső ellentmondás egymáson kicsorbul és letompul, ahol a nagy és a kicsi, a nemes és az aljas, a szép és a rút egyaránt csak középszerű „termékek" – a nagy irodalom „holtpontját" jelenti.

Zola egész életén át túlságosan is naiv liberális, a polgári haladás túlságosan elfogult hitvallója volt ahhoz, semhogy kétségek merültek volna fel benne saját, igen kétséges pozitivista „tudományos" módszertana iránt.

De a módszer művészi kivitelezése mégsem zajlik le benne harc nélkül. Zola, az író sokkal világosabb elképzelésekkel rendelkezik a modern élet nagyságáról (ha ez a nagyság embertelen is), semhogy minden további nélkül belenyugodnék a szürkeségbe, mely következetesen megvalósított módszertanának szükségszerű következménye lenne. Sokkal szenvedélyesebben gyűlöli és veti meg a rosszat, az alantasat, a reakciósat, amely a kapitalista társadalomban tobzódik, semhogy hidegvérű, részvétlen „kísérletező" tudna maradni, mint azt a pozitivista-naturalista doktrína megkövetelte.

Látjuk: ez a harc Zola alkotómódszerének keretein belül zajlik le. Balzacnál valóság és politikai előítélet küzdenek egymással, Zolánál az ábrázolási mód és az ábrázolt „anyag". Ezért Zolánál nincs, nem lehet szó olyan univerzális áttörésről, mint amilyen a „realizmus győzelme" Balzacnál, hanem csak egyes mozzanatokról, részletekről, amelyek esetében az író temperamentuma szétszaggatta pozitivista „tudományosságának", naturalista dogmáinak láncait, hogy szabadon, valóban realista módon kiélhesse magát.

Ilyen áttöréseket csaknem mindegyik Zola-műben találunk. Ezért valamennyi nagyszabású Zola-regényben akadnak megragadóan élethű *egyes* jelenetek. De ezek nem tudják az egész művet áthatni, az összkoncepcióban mégis győz a doktrína. S így az a különös helyzet jön létre, hogy Zola egész nagyszabású életművében nem ábrázolt egyetlen olyan embert sem, aki, mint típus, közmondásosan általánossá és elevenné vált volna, mint mesterénél, Flaubert-nél például a Bovary-házaspár, vagy Homais patikus alakja; nem is beszélve olyan emberalkotókról, amilyenek Balzac és Dickens voltak.

De Zola a kompozíció területén is túl akar lépni a naturalizmus szürke átlagosságán. Így aztán rendkívül nyomatékos és hatásos jeleneteket is alkot. Minden olvasóra mély és eleven benyomást gyakorolnak azok a nagyszabású leírások, amelyeket Zola bányákról, vásárcsarnokokról, börzékről, csataterek-

ről, színházról és lóversenyről ad. A modern élet *külső* keretét talán senki Zolánál színpompásabban és szuggesztívebben nem ábrázolta.

De csak a *külső* keretet.

Zolánál gigászi háttér ez, amelyen a kicsiny, véletlenül odavetődött emberek mozognak fel-alá s élik véletlen sorsukat. Ami az igazán nagy realistáknak, Balzac-nak, Dickensnek, Tolsztojnak sikerült, hogy a társadalmi intézményeket mint emberek viszonyait, a társadalmi objektumokat, mint e viszonyok közvetítőit ábrázolja, ez Zolának nem jutott osztályrészül. Ember és környezet élesen elválik egymástól Zola műveiben.

Ezért – amint a naturalista egyhangúságnak hátat fordít – dekoratív és festői romantikussá válik, Victor Hugo retorikus, monumentalizáló irányzatának folytatójává.

Különös írói tragikum lappang ebben.

Zola, aki mint láttuk, Balzac és Stendhal állítólagos romantikáját olyan hevesen kritizálja, hogy legalább részben megmeneküljön saját naturalizmusa művészetellenes következményeitől, kénytelen volt Victor Hugo hamisítatlan romantikájához folyamodni.

Néha maga Zola is érezte ezt a belső széttépettséget. A stílus romantikus, szónoki és festői mesterkéltsége, ami a francia naturalizmus győzelmével együtt járt, zavarta Zola őszinte igazságszeretetét. S mint tisztességes ember és becsületes író, érezte, mennyire bűnrészes ő maga is ebben. „Túlságosan korom fia vagyok, túlságosan mélyen benne állok a romantikában, semhogy arról álmodhatnék, hogy bizonyos szónoki elfogultságoktól megszabaduljak . . . Kevesebb művészkedés, több tartalmasság . . . szeretném, ha kevésbé ragyogóak volnánk és több reális tartalmunk lenne . . ."

De művészi kiút ebből a dilemmából Zola számára nem adódott. Ellenkezőleg, mennél erélyesebben vett részt a pártharcokban, annál retorikusabb lett az írásmódja.

Mert csak két írói ösvény vezet ki a naturalizmus monoton átlagosságából, mely a kapitalista hétköznap közvetlen mechanikus tükröződéséből származik: vagy fel tudja tárni az író az élet küzdelmeinek társadalmi és emberi jelentőségét és ezt művészi eszközökkel fokozni (ahogy Balzac tette), vagy az élet túlméretezett kulisszáit alkotja meg festői és retorikus modorban, függetlenül az ábrázolt esemény emberi fontosságától (ez Victor Hugo módszere).

Ez az a romantikus dilemma, amelynek választútja előtt a francia naturalizmus állt. Zola s előtte Flaubert (művészileg némiképp eltérően, Hugo helyett Chateaubriand-t követve) azért lépett a második útra, mert becsületes ellenzékben állt a forradalom utáni burzsoázia ideológiájával szemben; mert megvetette és gyűlölte a hamis eszményeknek és a hazug „nagy emberek-

nek" korukban divatos dicsőítését, mert el volt szánva arra, hogy mindezt könyörtelenül leleplezi. De a legbecsületesebb harckészség sem szüntetheti meg a művészi alapelv hamisságát és az ábrázolás szervetlen mivoltát, amely az előbbiből következik.

Már az idős Goethe észrevette ezt az ütelágazást, a keletkező új irodalom „romantikus" dilemmáját. Élete utolsó éveiben csaknem egyszerre olvasta Balzac *Szamárbőr* és Victor Hugo *A párizsi Notre Dame* című regényét. A Balzac-regényről ezt írta naplójában: „Tovább olvastam a *Szamárbőr*t . . . a legújabb írói módszer kitűnő műve s még azzal is kiválik, hogy a lehetetlen és az elviselhetetlen között energiával és ízléssel cikázik ide-oda, s a csodálatost mint eszközt használja, s igen következetesen aknázza ki a legkülönösebb kedélyállapotokat és eseményeket, amiről részleteiben még sok jót lehetne mondani."

Vagyis Goethe világosan látja, hogy Balzac a romantikus elemeket, a groteszket, a fantasztikust, a bizarrul rútat, az ironikusan vagy patetikusan eltúlzottat csak arra használja fel, hogy lényeges emberi és társadalmi összefüggéseket ábrázoljon velük. Mindez Balzac számára csak eszköz és kerülőút, hogy olyan realizmushoz érkezzen el, amely a régi nagy irodalom művészi nagyságát és emberi jelentékenységét megőrzi, noha az új életmozzanatokat is magába fogadja.

Éppen ellentétes Goethe ítélete Victor Hugóról. Ezt írja Zelternek: „Victor Hugo *Notre Dame*ja a régi színhelyek, erkölcsök, események szorgos tanulmányozásával vesztegeti meg az olvasót, de a cselekvő személyekben nyoma sincs a természetes elevenségnek. Élettelen, dróton rángatott férfiak és nők, ügyes és arányos összeállításban, de a fa- és acélvázon kívül pusztán kitömött bábuk, amelyekkel a szerző a legkegyetlenebbül bánik, a legkülönösebb testhelyzetekbe rángatja és ficamítja őket, kínozza és korbácsolja, szellemileg és testileg szétvagdalja, de mert húsuk nincs, csak a rongyot tépheti széjjel, amiből vannak; mindez határozott történeti és szónoki tehetséggel történik, melytől nem tagadható el az élénk képzelet erénye sem; e tulajdonságok nélkül ezeket a szörnyűségeket létre sem hozhatná . . ."

Zolát persze nem lehet egyszerűen azonosítani Hugóval. Hugo is tett ugyan bizonyos lépéseket a realizmus felé. A *Nyomorultak* és az *1793* emberábrázolásban kétségtelenül magasabb fokon állnak, mint a *Notre Dame*, ámbár a *Nyomorultak*ról Flaubert bosszúsan jegyezte meg, hogy ilyen társadalom- és emberábrázolás tulajdonképpen megengedhetetlen olyan korban, amelyben Balzac már megalkotta műveit.

De az alaphibát, a társadalmi környezetnek az embertől független ábrázolását s ami ebből következik, alakjai marionettszerűségét, Hugo sohasem

tudta leküzdeni. Az idős Goethe ítélete, némi enyhítéssel, Hugo egész regénytermésére érvényes. S Zola, aki e hagyomány örökébe lép, egyszersmind átörökli a mély és magávalragadó emberábrázolás képtelenségét is.

Zola naturalista hűséggel rajzolja az átlagember biológiai és „szociológiai" egységét s ez megóvja a szereplő személyek Victor Hugo-i önkényes kezelésétől. De ez a módszer egyrészt rendkívül szűk határokat szab emberábrázolásának, másrészt a két ellentétes elv, a naturalizmus és a romantikusan retorikus monumentalitás egyesítése ismét létrehozza nála – bár magasabb fokon – a Hugo-féle szakadást ember és környezet között, anélkül, hogy még csak lehetősége is nyílna művészi leküzdésére.

Ezért Zola sorsa a 19. század számos írói tragédiájának egyike. Zola jelentékeny egyénisége, emberileg is, a tehetség dolgában is, a legnagyobb teljesítményre volt hivatva, azonban a kapitalizmus – őt is, mint annyi társát – meggátolta életműve kiteljesítésében, egy valóban realista művészet létrehozásában.

Ez a tragikum Zola életművében különösképpen nyilvánvaló. Annál inkább az, mert Zolát, az *embert* a kapitalizmus nem tudta legyűrni. Becsülettel, rettenthetetlenül, kompromisszum nélkül járta végig útját. Ifjúságában bátran harcolt az új irodalomért és az új művészetért (Manet és az impresszionizmus híve volt), s később is megállta helyét, mikor a francia klerikalizmus és a vezérkar összeesküvése ellen kellett küzdenie.

S Zola elszánt harca a haladás diadaláért túl fogja élni számos nagyterjedelmű, valamikor divatos művét, s nevét a történetben Voltaire neve mellé helyezi, aki Calast és társait védte meg, amint Zola Dreyfust. A harmadik köztársaság hazug demokráciájának és korrupciójának légkörében áll, az úgynevezett demokraták között, akik napról napra elárulják a nagy francia forradalom hagyományait, Zola úgy magaslik ki ebből a környezetből, mint a bátor és meggyőződéses demokrata polgár mintaképe, aki – ha nem is értette meg a szocializmus lényegét – nem hagyta cserben a demokráciát akkor sem, amikor mögötte felmerültek a proletártömegek szocialista követelései is.

Erre ma hangosan kell visszaemlékezni. Mert ma a harmadik köztársaság a hódítani akaró imperializmus puszta kulisszájává lett, s otthon brutálisan elnyomja dolgozó tömegeit.

Zola bátor és tartásos alakja puszta emlékével leleplezi a Daladier-k és társaik úgynevezett „demokráciáját".

1940

Thomas Mann

A POLGÁR NYOMÁBAN

„Élni, az: magunkban legyűrni, sötét hatalmak, lidércetek.
Költeni: törvényt ülni saját énünk felett."

IBSEN

„A polgár nyomában" – mit jelent ez? – Az életben, korunk kultúrájában a gazdaságtantól a költészetig és a zenéig nincs-e mindenütt jelen a polgár? És nem éppen Thomas Mann esetében különösen jogosulatlan ez a kérdésföltevés, olyan költő esetében, aki pályakezdésétől mindmáig szokatlanul nagyobb hévvel vallja magát a polgársághoz tartozónak, mint ezt a jelenkor írói tenni szokták?

A kérdést még tovább bonyolítja, hogy Thomas Mann alkotóművészetéből (persze gondolkodásából nem mindig) hiányzanak az összes utópista vonások. Ezt jellemzésként állapítjuk meg itt, semmiképpen sem rangjának meghatározására. Thomas Mann olyan realista, akit ritka valósághűség, sőt valóságáhítat jellemez. Noha műveinek részletei, és még inkább meseszövése, eszmei koncepciója semmi esetre sem tapad a hétköznapi élet felületéhez, noha írói forma-adása nagyon távol esik minden naturalizmustól, ábrázolt világának tartalma mégsem megy soha túl a valóságon. Thomas Mann művében a polgári Németország (kiegészítve genezisével, a hozzá vezető út fölfedésével) mélyen megragadott belső problematikája tárul elénk, amelynek dialektikája aztán túlmutat önmagán, anélkül azonban, hogy egy jelenbe varázsolt, realisztikusan megelevenített utópista jövő perspektíváját ábrázolná. Pedig nem ritkák az így megformált nagy realista művek sem. Elég, ha Goethe Meister-regényeire utalunk. Bármilyen bensőségesen kapcsolódik Thomas Mann Goethéhez, itt művészileg az ellenkező pólust képviseli.

De a polgárságnak mint életformának, mint megformálási elvnek éppen ez ad még egyszer nyomatékot. Thomas Mannt jogosan tartja a közvélemény a jelenkor reprezentatív német írójának. Ilyen reprezentálás azonban egyazon népnél is különböző típusokat mutat. Vannak olyan reprezentatív írók, akik a jövendő hangos és világos hirdetői, és olyanok, akiknek a tehetsége és hivatása abból áll, hogy „a világ tükre"-i legyenek; Schiller előreszáguldása éppoly reprezentatív, mint a pillanat goethei rögzítése. De Thomas Mann sajá-

tosságát még nem találtuk el pontosan, ha Goethe (vagy Balzac vagy Tolsztoj) típusához közelítjük, és alkotását a „világ tükre"-ként fogjuk fel. Beszéltünk a Meister-regények utópista vonásairól, olyan motívumokról, melyeket Balzacnál, Kellernél vagy Tolsztojnál is találunk, Thomas Mann-nál nem. És ezzel a reprezentálásnak különös formája keletkezik: Thomas Mann tökéletes képét adja mindannak, ami polgári, a maga teljes problematikájában, de épp az adott pillanat, épp az adott útszakasz pontos létét adja. (Persze a jelenkor német polgáráról szóló arcképsorozat csak a fasizmus előtti időkig megy el; a fasiszta vagy a fasizmus ellen küzdő német – egyelőre – még nem szerepel Thomas Mann életművében.) Ezért ismer magára Mann műveiben sok német egészen másképp, mélyebben és ugyanakkor közvetlenebbül, intimebb módon és bensőségesebben, mint más írók munkáiban. És mivel az ábrázolt problematika csak kérdéseket tesz föl, de nem ad vagy legfeljebb távoli kerülőutakon ad választ, mivel kérdéseit sokrétűen közvetetté teszi, és a közvetettséget ismét ironikusan föloldja, műveinek hatásköre sokkal nagyobb, mint kortársaié. Bármilyen magas igényeket támaszt is elbeszélésének vonalvezetése az olvasó műértésével szemben, bármilyen magas szellemi követelményeket emel kérdéseinek és fenntartásainak finoman font hálója: műveinek cselekménye és alakjai simán és magától értetődően vannak megformálva, és a legegyszerűbb olvasó számára is érthetők. És mivel egy erkölcsi világállapot képét vetíti vissza, ez a hatás maradandó: a megragadott pillanatokban a német polgárság egy-egy fejlődési korszakát határozza meg és rögzíti, amelyhez mindenkinek, aki öntudatában saját és nemzeti múltját átéli, mindig újra vissza kell térnie.

A reprezentációnak e sajátos formáját tovább erősíti Thomas Mann szervesen lassú fejlődése. E téren is összhangba kerül a valóság lépteivel. Persze ez, különösen működésének második felében, több, mint viharos volt, és ennek a tempónak alkotásaiban is múlhatatlanul vissza kellett tükröződnie. De nem szűnt meg összművének epikus jellege, mely világélményének eleve nyugodt elbeszélő voltán alapul: a művek, amelyekben e heves fordulatok visszatükröződnek, nemcsak csendes epikus-ironikus jellegüket őrzik meg, hanem létrejöttük is annyi időt követel, hogy egy ideológiailag már megérett problémát ábrázolnak – a lépést előre, amelyet a történelem megtett, vagy éppen megtenni készül, azokon a lelki-erkölcsi előkészületeken keresztül, amelyek érte és ellene harcolnak. Maguk a fordulatok tehát kívül esnek a megalkotott művön. Thomas Mann mindig csak a mindennapi életre vetett visszfényüket ábrázolja. A fejlődés tempójának ezt a lassúságát élesen el kell ismét határolni a naturalizmus minden fajtájától. Thomas Mann műveinek tartalma sohasem felel meg a német polgárság napi hangulatainak. Ellenkezőleg. Minél éret-

tebb, annál határozottabban fordul az uralkodó reakciós áramlatok ellen. De ahogy szembehelyezkedik velük, ellenállásának szellemi fegyverei újból megjelölik az akkor elérhető polgári tudatosság csúcspontját, ellenzéki létére sem válik el az alkotó Thomas Mann a polgárságtól. Hatásának mélysége és szélessége társadalmi tősgyökerességén nyugszik, látható jelképként képviseli a német polgárság legjobbjait.

Mindez természetesen csak a művészileg megformált műre vonatkozik. Kényelmes, olykor csaknem lomhának tetsző tökélye azonban ama világ sokoldalú, mindenekelőtt belső-morális problematikájával való lassú, gyötrelmes küzdelem eredménye, amelyből az ilyenfajta megformálás szervesen körvonalazva kinőhetett. Ha tehát Thomas Mann mint művész homlokegyenest ellenkező pólusa is a filozófus Schillingnek, aki, ahogy Hegel mondta „a közönség előtt képezte ki magát filozófussá", ha művei elért és végigtanulmányozott korszakok tökéletes összefoglalásait tárják is szemünk elé, szellemi-világnézeti fejlődése – szükségszerűen – mégis a közönség előtt játszódik le.

Véleményünk szerint mindig tévútra visz, ha jelentős írók műveit elméleti kijelentéseik alapján értelmezik. Ilyen művek világirodalmi jelentősége ugyanis csaknem mindig abban áll, hogy korunknak azok a konfliktusai, melyek a művész gondolkodásának merész, rettenthetetlen kísérleteiben legjobb esetben csak egy becsületesen kimondott ellentmondásig jutnak el, és gyakran az „igen"-t és a „nem"-et meghagyják közvetlenül egymás mellett, sőt olykor hamis, reakciós állásfoglalásba merevednek, a művekben nyerik el azt a legmagasabb mozgásformát, amely ilyen problémák számára az adott történelmi valóságban egyáltalán lehetséges. Ez azonban a legnagyobbak esetében több, mint töredékes gondolatképződmények művészi kiteljesedése. Ez az a korrektúra, melyet a valóság alkotási folyamata, szenvedélyesen végigvitt visszatükrözése, tehát végső soron maga a valóság foganatosít a költő hamis gondolattendenciáinak kijavítása végett. Sehol sincs átütőbb cáfolat Balzac utópista legitimizmusára, Tolsztoj keresztény-plebejus álmára a parasztokkal való testvéri egyesülésről, mint a *Régiségbolt*ban, illetőleg a *Feltámadás*ban.

Thomas Mann azon írók szélsőséges típusát testesíti meg, akiknek nagysága abban áll, hogy a „világ tükrei". Nem mintha filozófiailag dilettáns volna, vagy olyan ember, akiből hiányzik a gondolkodás következetessége. Éppen ellenkezőleg. Az ő gondolkodói kultúrája a legmagasabbrendű a korabeli polgári Németországban; kevés kortársa gondolta oly mélyen és következetesen végig e korszak vezető reakciós gondolkodóit, Schopenhauert és Nietzschét, mint ő, kevesen élték át oly alaposan rendszereik és módszereik összefüggését a korabeli polgárság életkérdéseivel, mint ő. Kevés kortársánál forrott

olyan bensőségesen össze a fáradtságos munkával kivívott világnézet és a megalkotott mű, mint nála.

De éppen ezért az alakok, a cselekmény, a helyzetek önálló életének gyökéreig hatoló írói kikutatása révén kevesen cáfolják meg a hamist, a haladásellenest oly nyilvánvalóan, mint ő. Egyelőre csak kisebb példát hozok fel erre. A *Buddenbrook-ház*at abban az időben írta Thomas Mann, amikor – a német polgári értelmiség jelentős részével együtt – Schopenhauerben látta a német világnézet vezető filozófusát. Németország gondolati fejlődésének nagy útja felfogása szerint (még hosszú idővel az első nagy regény befejezése után is) Goethétől Schopenhaueren és Wagneren keresztül Nietzschéig, és ettől a jelen és jövő hamisítatlanul német eszmekultúrájához vezet. Nem csoda, hogy a *Buddenbrook-ház*ban érvényesült Schopenhauer befolyása, és hogy Thomas Mann ábrázolta itt az élethez való schopenhaueri viszonyt. De hogyan fest ez magában a műben? Thomas Buddenbrook megtört ember. Már régóta hajótörést szenvedett az a törekvése, hogy üzletházát újból fellendítse: nincs többé reménye arra, hogy fia mint tevékenységének utóda és továbbvivője megvalósítsa azt, ami tőle megtagadtatott; feleségével való szellemi-lelki életközössége egyre problematikusabbá válik. Ebben az állapotban kerül a kezébe *A világ mint akarat és képzet*. És hogyan hat rá ez a könyv? „Egy ismeretlen, nagy és hálás elégedettség töltötte el. Hasonlíthatatlan elégtételt érzett, látva, ahogy egy hatalmasan fölényes agy az életet, ezt az oly erős, kegyetlen és gúnyos életet birtokába veszi, hogy legyűrje és elítélje . . . a szenvedő elégtételét érezte, aki az élet hidegsége és ridegsége elől folytonosan szégyenkezve és rossz lelkiismerettel elrejtette szenvedését, és hirtelen egy nagy és bölcs ember kezéből elvi és ünnepélyes jogosultságot nyer arra, hogy e világon szenvedjen – az elképzelhető világok legjobbikán, melyről játékos gúnnyal bebizonyítgatik, hogy a legrosszabb minden elképzelhető közül . . . Érezte, hogy egész lénye hatalmasan kitágul és nehéz, sötét mámorral telítődik meg, értelme ködbeborul, és tökéletesen megrészegül valami elmondhatatlanul új, izgató és csábító vágy hatására, mely az első, reményteljes szerelmi vágyra emlékeztette." Schopenhauert még legelkeseredettebb ellenfele sem ábrázolhatta volna tökéletesebben a dekadencia dalnokaként.

Egyelőre nem az a fontos, hogy miképp látta és értékelte akkoriban Thomas Mann, a gondolkodó, a dekadencia általános problémáját. Ezzel a példával csak Thomas Mann gondolkodói és költői kérdéseinek és feleleteinek szerkezeti rétegződését akartuk megvilágítani, és így az itt következő fejtegetéseket módszertanilag fel akartuk jogosítani arra, hogy elsődlegesnek mindenütt a megformálást tartsák, és Thomas Mannt a gondolkodót és politikust művéből, és nem, mint gyakran szokásos, megfordítva értelmezzék.

Csak innen lehet a kezdetben fölállított, paradoxonnak tűnő kérdést: „a polgárság nyomában" értelmét mint Thomas Mann életművének alapproblémáját, népszerűségének és reprezentatív jelentőségének alapját konkréten és ésszerűen megvilágítani. E kérdés a polgári korszakban működő költői egzisztenciák egyik fő ellentmondásához vezet, amelyet először Friedrich Schiller határozott meg, amikor megalkotta a „szentimentális" (elégikus, szatirikus és idilli) fogalmát, mint az új, a polgári világ alaptendenciáját. A felfedezői zsenialitással meglátott elvi szembeállítás egyszerűen és megvesztegetően nyilvánvaló: „A költő . . . vagy *azonos* a természettel, vagy *keresi* azt" – mondja Schiller. (Tehát – az ő terminológiája szerint – vagy naiv, vagy szentimentális.) Az is minden további fejtegetés nélkül nyilvánvaló, hogy az igazi nagy realizmus a naiv költők lényegbeli sajátja; ezt az ellentétet igen szépen példázza Homérosz és Ariosto egy-egy rokon epizódjának szembeállításával.

A bonyodalom csak ezután keletkezik. Már Schillernél is fölmerül: Vajon Goethe naiv költő-e? (És hozzátesszük: vajon Tolsztoj és Thomas Mann az-e?) De ha igen: mi a viszonya a modern valósághoz? Mi a viszonya a természet kereséséhez, a szentimentálishoz? Kisebb egyéniségekre Schiller bízvást mondhatta, „hogy korukban úttalanul tévelyegnek, és kedvező sorsuk révén koruk csonkító befolyásától rejtve maradnak". Schiller természetesen tudta, hogy Goethe világirodalmi helyzetének meghatározásához ily egyszerű ellentétek nem elegendők. De kissé egyoldalúan keresi a megoldást, amikor azt a kérdést veti föl, hogy naiv költő miként dolgoz föl szentimentális anyagot, és ezt azután a *Werther*, a *Tasso*, a *Wilhelm Meister* és a *Faust* alapján szellemesen bemutatja. Igen, Goethe naiv, de társadalmilag szükségszerűen, már nem olyan magától értetődően és természetesen, mint Homérosz volt, hanem veleszületett és egyúttal nehezen kivívott naivitással. Ez a goethei naivitás egyaránt meghatározza a tárgyba való első művészi belenyúlást és a formaadás végső befejezését, de a közbülső folyamatba belezúdítja a szentimentalitás egész káprázatos bőségét. Érvényben maradhat tehát a schilleri szembeállítás: „A naiv költőt a természet abban a kegyben részesítette, hogy mindig osztatlan egészként hasson, minden pillanatban önálló és tökéletes egész legyen, és az emberiséget, teljes tartalma szerint, a valóságban ábrázolhassa. A szentimentálisnak megadta a hatalmat, vagy inkább beléoltotta az ösztönt, hogy azt az egységet, mely az absztrakció révén megszűnt benne, önmagából ismét helyreállítsa, az emberiséget magában teljessé tegye, és egy korlátozott állapotból a határtalanba menjen át." Ez a szembeállítás azonban a polgári korszak nagy realistáinál, Goethénél és Kellernél, Balzacnál és Tolsztojnál dialektikus folyamatként jelenik meg; e folyamat során a realista

ábrázolásban a szentimentális mozzanat megszűnik, és magasabb síkon újra helyreáll az eredeti naivtól a tökéletes naivhoz vezető úton.

Milyen helyet foglal el tehát Thomas Mann a 19. és 20. század nagy „naiv" epikusainak sorában? Ez a kerülőút szükséges volt, hogy föloldjuk azt az ellentmondást, amelyet róla szóló jellemzésünk tartalmazni látszott. Realizmusát a „világ tükrének" neveztük, de ugyanakkor azt mondottuk, hogy a német polgárság lelkiismeretét képviseli. Az ellentmondás nyilvánvaló. Ahol a költő a lelkiismeret megtestesüléseként lép fel, megszűnik az eredendő naivitás. A lelkiismeretnek, mint élet-hatalomnak a ténye kifejezi és elismeri, hogy a *lét* és a *legyen*, a jelenség és a lényeg között távolság van – nem fordultunk-e ezzel vissza Schillerhez, a szentimentális költőhöz, a valóság és az eszme közötti szakadékhoz? Nem szűnik meg ezzel a nagy epika naiv realizmusa?

Azt hisszük, nem. Mert nem szükséges, hogy e *legyen* az anyagtól idegenül az egész másszerű valóság fölé tornyosuljon, mint Kantnál és – túlnyomórészt – Schillernél. Keletkezhet – hegeli módra – a jelenség és lényeg ellentmondásos azonosságából is. Akkor a lelkiismeret csak figyelmeztetés: légy aki vagy, válj lényegessé, bontsd ki a belső és külső világ zavaró behatásai ellenére azt, ami magként, esszenciaként állandó elevenséggel létesül és lényegül benned.

A mélyen és tudatosan polgári Thomas Mann ilyen értelemben lelkiismerete a német polgári világnak. Mondhatjuk: benne tudatossá vált a modern művészet lényegét illető schilleri fölfedezés társadalmi magva. Döntő meggyőződése az, hogy a mai polgári ember lényegének keresése azonos polgársága keresésével. A polgár nyomait kutatva felvetődik előtte a jelennek és a jövőnek, napjaink kultúrájának minden kérdése.

Goethe egyik nagy követője, Gottfried Keller már hatalmas életművet épített föl e kérdés köré. Azonban ezt a múlt század közepén fönnálló svájci életviszonyok feltételei között tette meg. Az itt adódó alapvető különbséget Thomas Mann – persze nem pályafutása kezdetén – világosan fölismerte. A húszas évek elején így emlékezik meg Svájcról: „Szemünk előtt él a német népiség egy válfaja, mely a főtörzstől korán elvált, annak szellemi, erkölcsi sorsát csak bizonyos fokig osztotta, sohasem vesztette el az érintkezést a nyugat-európai gondolkodással, és nem élte át a romantika elfajulását, mely minket magányosokká és törvényenkívüliekké tett... Egy dologra azonban mindenesetre megtaníthat a svájci valóságra vetett pillantás: ne téveszszük össze . . . a sorsdöntő német út egy lépcsőfokát, melyen tévelygve át kellett lépnünk, magával a németséggel."

Ez a felismerés, amelyre az első világháború és Németország összeomlása

következtében jutott, szükségszerűen hiányzik kezdeti kérdésföltevéséből. De ez sem mellőzi olyan egyszerűen a társadalmi szempontokat, ahogy olykor maga Thomas Mann elképzelte. Így ír a háború idején korábbi munkásságáról: „Mert igaz, a német polgárnak burzsoává való átváltozását egy kissé átaludtam . . .” Thomas Mann lebecsüli itt saját produkcióját. Csak a Hagenström és Buddenbrook családok fejlődése közötti ellentétet kell szemügyre venni; az elsőben a német polgár burzsoává való fejlődésének tökéletes ábrázolása áll előttünk, amelyet Thomas Mann állítólag „átaludt”. Oly kevéssé „aludta át” ezt a fejlődést, hogy az első regényének második fele kultúrpolitikailag és erkölcsileg lényegében e tengely körül forog: Kik hát a valódi polgárok, a Hagenströmök vagy a Buddenbrookok?

A válasz, ha felszínesen nézzük, igen egyszerű: a Buddenbrookok patrícius polgársága szükségszerűen tönkremegy, és a Hagenströmök uralják az új Németországot. Ez világos; ezt nem „aludta át” Thomas Mann. Csak éppen e tényállás rögzítésébe nem nyugodott bele rezignáltan. Mert ha így tett volna, le kellett volna mondania a jelenkor német kultúrájáról, egy nagy, korszerű német irodalom lehetőségéről. Egy laudator temporis acti, új Raabe vált volna belőle.

Így azonban ez a kérdés vetődik fel a számára: Ki a polgár? Milyen az ő irányadó, kultúrameghatározó típusa, ha nem azonos a győzedelmes hagenströmi lényeggel? Hiszen akkor a Buddenbrookok nem egyszerűen pusztuló nemzedék, hanem – minden dekadenciába átcsillámló vonásukkal együtt – olyan kultúra hordozói, amely egykor Németország büszkesége volt, és amelynek a jelenben való megújulásának, a dicsőséges ősök szerves folytatásának forrásává kellene lennie. Akkor a Buddenbrook-nemzedékek sora a német kultúrhagyományok 19. századbeli változatának története.

A nagy ifjúkori regény kettős ellentétre épül föl. Nemcsak a Hagenströmök és Buddenbrookok ellentétéről van szó, hanem az utóbbi családon belül is a Thomas és Cristian közötti ellentétről. A Thomas–Christian esetben a kérdés így hangzik: belehullás a dekadenciába, vagy küzdelem ellene? Christianban (és a *Bajazzo* című novella hősében) az új korszak és az ó-patrícius polgárságot felbomlasztó hatása teljesen szétrombolja a régi morált. A századforduló, a fin de siécle típusának itt vannak meg az elődei: a személyiség felbomlasztja önmagát a formáló polgári életelvek, a kötelességteljesítés, a hivatásgondolat benső aláaknázottsága következtében. Thomasban is működnek a felbomlás ugyanezen erői, de szívós önfegyelemmel fékentartja őket; amíg Christian emberileg szétesik, fölbomlik, Thomas polgári személyiséget formál magából. Azonban e külső és belső forma forrása a kétségbeesés, az önfelbomlás, a gátlástalan érzelmi anarchia szakadékától való visszariadás.

„Olyanná váltam, amilyen vagyok – mondta Thomas végül és hangja megindultan csengett –, mert nem akartam olyan lenni, amilyen te vagy. Amikor bensőleg kerültelek téged, ez azért történt, mert óvakodnom kellett tőled, mert léted és lényed veszély a számomra . . . az igazat mondom."

Így keletkezett a Thomas Buddenbrook-féle „tartás" („Haltung") mint esztétika és erkölcs, mint egy új polgári lét kultúrfilozófiája. De megtalálta-e ezzel Thomas Mann a maga polgárát? Ó nem! Thomas valójában, bensőleg is, Christian testvére, önmagán erőszakot téve lesz polgárrá, és amikor hajótörést szenved belső és egyetlen kísérlete, hogy részt vegyen a polgárság új – hagenströmi – gazdasági fordulatában, mindinkább dekoratív alakká válik, saját élete színészévé, és ezt a folyamatot Thomas Mann ironikus hangsúllyal világítja meg.

Ez hát a végre megtalált polgár? A kérdés függőben marad. Thomas, húgával beszélgetve, idézi egyszer felesége kijelentését Christianról: „Ő nem polgár, Thomas! Ő még kevésbé polgár, mint te!" Húga ijedten válaszol: „Polgár . . . polgár, Tom?! Hah, nekem úgy tűnik, hogy Isten széles világában nincs jobb polgár, mint te vagy . . ." És Thomas elhárítja: „Na igen, nem éppen így kell érteni . . .!"

Ezzel azonban Thomas Mann számára még semmiképp sem oldódik meg a „tartás" vagy érzelmi anarchia közötti dilemma. Sőt csak most kerül a kérdés az első világháború előtti alkotásának középpontjába. Művésznovellái, a *Tonio Kröger* és a *Halál Velencében* a „tartás"-t, az érzelmi anarchia megfékezését, a művészi tevékenység hivatássá való átváltoztatását alkotása középponti problémájaként mutatják; a művészi tevékenység itt Thomas Mann számára a kultúrtevékenység, a benső szükségszerűség által, belülről hajtott és értelemmel megtöltött valódi hivatás jelképévé vált. Ezt mondja a *Halál Velencében* hősének működéséről: „Gustav Aschenbach költője volt mindazoknak, akik a kimerülés határán dolgoznak, a túlterheltéké, a már felőrölteké, a tartásukat még megőrzőké, a teljesítmény mindeme moralistáié, akik vézna testtel és törékeny eszközökkel, akaratuk mámora és okos beosztásuk révén legalább egy időre el tudják nyerni a nagyság hatóképességét. Sokan vannak, ők a kor hősei." Ezzel kimondja saját akkori hatásának titkát is.

Mindez jó és szép. De megtalálta-e ezzel a polgárt? Lisaveta Ivanovna, az orosz festőnő barátját, Tonio Krögert találóan „eltévedt polgár"-nak nevezi. És maga Tonio Kröger egyrészt világosan látja azt, hogy a jelenben egy valódi művészet (igazi kultúra és morál) csak az ő útján teremthető meg. Másrészt azonban szereti az életet, többre becsüli, mint minden az élettől szükségszerűen elidegenedett művészetet, és a következő igen polgári jellemzést adja róla: „Ne gondoljon Cesare Borgiára vagy holmi mámor-filozófiára,

amely őt pajzsra emeli. Nekem nem jelent semmit ez a Cesare Borgia, én őt semmibe sem veszem, és soha, de soha nem fogom megérteni, hogyan lehet eszménykép gyanánt tisztelni a rendkívülit és démonit. Nem, az Élet a Szellem, a Művészet örök ellentéte – nem mint véres nagyság és szilaj szépség látomása, nem mint rendkívüli jelenik meg előttünk, rendkívüliek előtt, hanem a morális, a tisztességes és a szeretetre méltó a mi vágyaink birodalma, az Élet a maga csábító banalitásában!" Látszólag ismét célhoz értünk: az egyszerűek, a Hans Hansenek és Ingeberg Holmok képviselik a keresett polgári életet. Kétségtelenül ők – Tonio Kröger és a hozzá hasonlók vágyódásában. De ha több volna ez a megtalálás, mint lírai irónia, akkor Thomas Mann-nak le kellene mondania minden polgári kultúráról, hiszen a Hans Hanseneknek és Ingeborg Holmoknak nincs több közük a német polgár Goethétől Thomas Mannig terjedő kulturális fejlődéséhez, mint a hagenströmöknek és klöterjahnoknak, még ha esztétikailag vonzóbb látványt nyújtanak is, ha alkalmasabbak is arra, hogy vágyódás tárgyai legyenek. De a vágyódás, még a legbecsületesebb is, csal. Thomas Mann haldokló Lorenzo Medicije így beszél Savonarolának: „Ahová a vágyódás űz, nem igaz? – ott nem vagyunk – nem azok vagyunk. És mégis ember az embert szívesen összecseréli vágyódásával."

Úgy tűnik tehát, hogy mégis Tonio Kröger, az „eltévedt polgár", Thomas Buddenbrook íróvá vált lelki testvére hamisítatlan polgár, és útja: a „tartás" az új polgárság igazi etikája. Thomas Mann itt is kérlelhetetlen önbíráskodást hajt végre. A *Halál Velencében* című novellában ölt testet ez az önbíráskodás. Mert Gustav Aschenbachban tökélyre jutott, ami Tonio Krögernél csak vágy és tendencia volt. Formailag tökéletes életet és nagy jelentőségű művet épített föl a „tartás"-morál alapján. Szigorúan és büszkén emelkedik mindkettő a közönséges hétköznapok kicsinyes nyárspolgárisága, és éppoly kicsinyes bohém-anarchizmusa fölé. De elég egy kis konfliktus, egy álom e konfliktus közepette, melynek eldöntése érdekében még alig történt valami észrevehető – és a „tartás" menthetetlenül és ellenállhatatlanul összetörik, mintha nem is egy becsületes, nehéz aszkézissel végigküzdött élet produktuma lett volna. „Ezen az éjszakán iszonyú álma volt – ha álomnak lehet nevezni azt a testi-szellemi élményt, amelyen ugyan a legmélyebb álomban, a legteljesebb függetlenségben és érzéki éberségben ment át, de mégsem úgy, hogy magát a történéscken kívül a térben járni-kelni és létezni látta volna, hanem a színtér inkább saját lelke volt, a történések kívülről törtek be oda, ellenállását – egy mély és szellemi ellenállást – erőszakosan legyűrve, átgázoltak rajta, és egész valóját, élete kultúráját elpusztítva, megsemmisítve hagyták maguk mögött."

Ez az önbíráskodás Thomas Mann háború előtti termésének végső eredménye. Ne vezessen tévútra bennünket e mélyen pesszimista irónia igazságos

értékelésekor a *Királyi fenség* vígjátékszerű happy-endje. Hisz a főhősök sorsát itt meseszerű valószínűtlenség légköre veszi körül, mely hangsúlyozottan magában hordja egy nem-példaszerű kivétel jellegét. De máskülönben a második regény éppúgy a *Buddenbrook-ház* utószava, mint a *Halál Velencében* előszava. Albrecht hercegben a „tartás" formalizmusa tartalmatlanságának és értéktelenségének tudatos voltában oldódik fel. Magát és királyi „tartását" egy ártatlan félbolond viselkedésével hasonlítja össze, aki úgy véli, hogy minden induló vonatnak ő adja meg az indulás jelét. „De a bolond Gottlieb azt képzeli, hogy a vonat az ő intésére indul el. Ez vagyok én. Intek, és a vonat elindul. De nélkülem is elindulna, és az, hogy intek, csupán majomparádé. Torkig vagyok vele . . ." És a főhős nevelője, Überbein doktor, a „tartás" lelkes hirdetője, és a derekasságé, amelynek a „tartás" talaján kell kivirágoznia, Gustav Aschenbachhoz hasonlóan, egy kis, lényegtelen ok miatt törik tehetetlenül össze. „A békétlen és rideg ember . . ., aki gőgösen visszautasított minden bizalmasságot, és életét hidegen és kizárólag a teljesítményre építette föl . . ., íme itt fekszik, a legelső kellemetlenség, az első rossz fordulat a teljesítmény mezején nyomorúságosan elbuktatta."

Ne higgyük, hogy itt a háború előtti Németország polgári kultúrájának mellékes vagy akárcsak periférikus kérdéséről van szó. A kérdés középponti: a „tartás"-morál a legszorosabban kapcsolódik a vilmosi Németország, az imperialista módon elporoszosított Németország legjobb kultúrhordozóinak, legbecsületesebb entellektüeljeinek lelki-szellemi életfeltételeihez. Az értelmiségiek, mindenekelőtt azok, akik nem akarták hagenströmi módon keresni szerencséjüket, valóban válaszúton álltak Christian és Thomas Buddenbrook, érzelmi anarchia és tartás között, és ez a válaszút a legmélyebben tipikus volt. (Itt csak mellékesen, a helyzet jobb megvilágítása végett jegyezzük meg, hogy Thomas Mann kortársai közül a vezető szociológusok, így Rathenau, Max Weber és Troeltsch azon fáradoztak, hogy a hagenströmi utat is morálisan és kultúrfilozófiailag „buddenbrookizálják", „aschenbachizálják".) És a legvilágosabban magának Thomas Mann-nak a fejlődésében mutatkozik meg, hogy a „tartás"-morál benső szükségszerűséggel a poroszsághoz vezet: ha a *Halál Velencében* író-hőse Nagy Frigyesről írott eposza révén vált híressé, úgy ezzel – bizonyára nem véletlenül – a szerzőnek első világháború alatt írott művét jelzi előre.

De az alkotó Thomas Mann itt sajátos paradox álláspontot foglal el. Egyrészt megmutatja, hogy a Christian és Thomas Buddenbrook közötti dilemmából az út Németország elporoszosodásának elismeréséhez vezet, másrészt épp itt adja költőileg az egész „tartás"-erkölcs értéktelenségének és valótlanságának megsemmisítő kritikáját.

Ezen a ponton Thomas Mann Fontane öregkori életművét folytatja. Fontane is, az érő Thomas Mann-nál eltökéltebben, csodálja és megénekli a porosz „tartás"-t, a porosz háborús hősöket, a polgári élet nyomorúsága fölötti porosz „győzelmet". De ugyanő – a *Schach von Wuthenow*ban, a *Tévelygések, zűrzavarok*ban, az *Effi Briest*ben – költőileg megsemmisítő kritikáját adja ugyanennek a típusnak, amellyel a pusztán személyesnél sokkal erősebb szimpátiák kapcsolják össze, és amelyben, persze sokfajta kétkedéstől körülostromolva, az életben is gyakran látott morális kiutat korának, a burzsoá korszaknak emberi, s mégis embertelen problematikájából. Fontane és Thomas Mann az első és egyetlen német írók, akik föltárták a „porosz tartás" belső törékenységét. (Ebben az összefüggésben hadd utaljunk a rövid, groteszk novellára, a *Vasúti szerencsétlenség*re.)

Így, hazája fejlődésének megfelelően, Thomas Mann a világháborút a legmélyebben problematikus ideológiai állapotban érte meg. Helyzete, mint a már történelmivé vált perspektívából láthatjuk, rendkívül paradox volt; mind a poroszság fölött gyakorolt költői kritikája, mind irányában tanúsított emberi-politikai vonzalma tetőpontjára hágott e nemzeti válság kitörésekor. És a történészt, mint visszatekintő prófétát rendkívüli módon meghökkenti, mily kevéssé értette meg Thomas Mann akkoriban saját írói fejlődésének legmélyebb eredményeit, mily szenvedélyesen vont le saját alkotásából hamis következtetéseket.

De a plátói csodálkozásnak, amelyet az ilyen ellentmondás gondolkodó emberből kivált, problémává, intellektuális feladattá kell átalakulnia. Természetesen itt nem Thomas Mann háborús írásainak védelméről van szó. Szükségszerűen reakciós taszítást okoz, ha — mint ez még manapság Angliában és Amerikában megesik — későbbi munkáit, például a *Varázshegy*et, az *Egy nempolitizáló elmélkedései* alapján értelmezik. A probléma abban áll, hogy Thomas Mann politikai eltévelyedése az első világháború idején nem véletlenszerű útszakasz kutató útján „a polgár nyomában", hanem a német ideológia végzetes összefejlődésének szükséges fázisa.

Mostanáig a problematikát Thomas Mann műveiben úgy vizsgáltuk, ahogyan ez magából az ábrázolásból adódott. De miben áll ennek – Thomas Mann előtt akkor még öntudatlan – társadalmi alapja? Körülbelül egy évtizeddel az első világháború után Thomas Mann kiváló leírását adja annak, hogy miként foglalt állást a német szellemi munkások túlnyomó része hazája politikai-társadalmi helyzetével kapcsolatban. Richard Wagnerről írja:

„Az 1848-as forradalmi mozgolódásokban való részvételét, amely tizenkét éves, gyötrelmes száműzetésbe került neki, a lehetőség szerint kisebbítette és

letagadta, amikor – később – szégyellte »elvetemült« optimizmusát és a bismarcki birodalom adott tényét, amennyire ez lehetséges volt, összecserélte álmai megvalósulásával. A német polgárság útját járta meg: a forradalomtól a csalódásig, a pesszimizmusig és egy lemondó, hatalomvédte bensőségig."

A „hatalomvédte bensőség" e tartásának hosszú, mélyen Németország politikai fejlődésének nyomorúságában gyökeredző előtörténete van, amelyet itt röviden érintenünk kell, mert alkalmas arra, hogy nemcsak magának Thomas Mann-nak az útját, hanem a német polgársághoz való kapcsolatát is megvilágítsa és tisztázza.

Röviden összefoglalva: ha eltekintünk olyan kivételes alakoktól, mint amilyen Lessing volt, akkor az egész klasszikus német költészet és filozófia a „hatalomvédte bensőség" légkörében működött. Persze e hatalmat, a félfeudális kisállami abszolutizmust több, mint problematikusnak, gyakran egyenesen ellenségesnek látták. De amikor Napóleon hódító háborúival valódi hatalom jelent meg egy politikai és társadalmi újraformálás tendenciáit hozva magával, a legjobb németek között mélyreható megoszlás keletkezett. Goethe és Hegel Napóleon mellett, Németország Rajnai Szövetségbe való egyesítése mellett foglaltak állást. *A szellem fenomenológiája*, amelyet Hegel a jenai csata idején fejezett be, az újkori fejlődés tetőpontját a francia forradalomban, és a belőle megszülető új polgári társadalomban jelöli meg, és a németeknek azt a feladatot osztja ki, hogy ez új világállapot számára megteremtsék az adekvát ideológiát. Tehát: a „hatalomvédte bensőséget" azon politikai és társadalmi reformok kezessége mellett, amelyeket – a Rajnai Szövetség kis fejedelmeinek akarata ellenére – „a közjog nagy párizsi tanára", ahogy Hegel néhány évvel később Napóleont nevezte, meg fog valósítani.

Ma már csak kevés szót kell vesztegetni e koncepció utópista jellegére, mely rendkívüli közel állott Goethéhez. Természetesen színtiszta utópia az az elképzelés, hogy a napóleoni Franciaország európai uralma tartósan megszilárdulhat anélkül, hogy a feudális szennytől megtisztított, és éppen ezért nemzeti öntudatra ébredt népeknél a felszabadulás vágyát föl ne szítaná, hogy Németország az új világ ideológiai vezetője lehetne anélkül, hogy csak egy kísérletet is tenne politikai önállóságának elérésére. De biztosan nem volt utópisztikusabb, mint a becsületes porosz reformisták álmai, akik a maguk részéről azt remélték és gondolták, hogy a francia forradalom eredményeit (legalábbis részben) a napóleoni iga alól való felszabadulás egyszerű következményeként, belső forradalom nélkül fogja megkapni Poroszország, és hogy a porosz feudálabszolutizmus társadalmi alapjai és politikai következményei a junkeruralom és a Hohenzollern-abszolutizmus fölszámolása nélkül megszün-

tethetők. És ennek az összetört utópiának a nyomorúságát világosan megmutatta a romantika „hatalomvédte bensősége", amelyet a Napóleon fölötti győzelmek hoztak magukkal.

Így állt szemben utópia utópiával, annak tükörképeként, hogy Németország ideológusai csak nézők vagy kevéssé hatékony résztvevők lehettek a hazai sors kiformálásában. E „művészi korszak" csak a júliusi forradalommal fejeződik be, először itt kezdődik egy reális fejlődés, mely 1848 tragédiájával és 1870 tragikomédiájával zárul. Az első esetben a német nép valóban választhatott a demokratikus fölszabadulás vagy a német nyomorúság folytatása között, a másodikban megismétlődött a német értelmiség fegyverletétele az elporoszosodott Német Birodalom reakció által létrehívott, szükségszerűen reakciósan kibontakozó hatalma előtt.

Így a német értelmiség, ahogy Thomas Mann Wagnerről helyesen írta, ismét a „hatalomvédte bensőség" állapotában élt. De a történelem sohasem ismétlődik meg. Ahol ez a látszat, ott nem a lényeges tartalomban, inkább formális analógiákban mutatkozik meg a hasonlóság. Ezért világosan szem előtt kell tartanunk a különbségeket Goethének a napóleoni Rajnai Szövetség és Thomas Mann-nak a vilmosi imperializmus körülményei között kialakult „hatalomvédte bensősége" között. Goethe egy minden lényeges kérdésben haladó világszemléletet képviselt, míg Thomas Mann sorsa az volt, hogy a dekadencia korszakába szülessen bele, és ezt sajátos pátoszával, végső erkölcsi következményeinek végletekig való kiélezésével gyűrje le. Továbbá Goethének a napóleoni hatalommal kapcsolatos álláspontjából nem jött létre a reakciós tendenciák védelmének objektív-konfliktusgazdag kötelezettsége, míg a háború kitörése Thomas Mann-nak, a német polgárságnak a helyzetét viszszájára fordította: a „bensőség"-nek kellett most a „hatalom" (a reakciós porosz–német imperializmus) ideológiai védelmére kelni.

Így került sor Thomas Mann tragikumot súroló, paradox helyzetére az első világháborúban. Szorosan összefügg legmagasabb alkotói képességeivel, hogy most is a polgárt kereste, azaz arra törekedett, hogy a legmélyebben ragadja meg a német polgár benső problematikáját, és így a polgár létében és tudatában levő ellentmondások önmozgásából kipuhatolja a továbbfejlődés irányát. Ez, mint Schiller Goethéről mondta, „nagy és igazán hősies eszme", és emellett még a legnagyobb számára sem lehet szégyen, ha ezen az úton tévedések áldozata lett, annál kevésbé, mivel tévedései nem szubjektív-személyes természetűek voltak, hanem éppen a németséggel való mély kapcsolatából fakadtak (beleértve a németség fogalmába lényegének a több évszázados nyomorúság alatt végbement eltorzulását is).

Thomas Mann-nak tehát teljesen igaza van, amikor néhány évvel később

háborús írásait így jellemzi: „Emlékmű akart lenni – azzá is vált, ha nem tévedek. Nagystílű visszavonulási harc – a német-romantikus polgári szemlélet utolsó és legkésőbbi visszavonulási harca –, mely kilátástalanságának teljes tudatában folyt le, tehát nem volt minden reménység nélkül való. Sőt annak tudatában folyt le, hogy egészségtelen és erkölcstelen minden rokonszenv a halálraítéltek iránt, persze az egészség és az erény esztétikus, túl esztétikus lefitymálásával is, hisz éppen ezeket éreztük és gúnyoltuk ki, mint a politikának, a demokráciának, tehát mindannak sűrített fogalmát, amely elől harcolva visszavonultunk . . ."

Mint önéletrajzi meghatározás, e sorok teljesen találóak. De ha helyesen akarjuk a német történelem átfogó összefüggésébe beleágyazni, akkor e fejtegetést – szándéka szerint is – Thomas Mann továbbfejlődésének szempontjából kell szemügyre vennünk. Csak *azért* nem nemesség nélkül való e visszavonulási harc, mert előnyomulás követte a demokrácia irányában. Aki ma egy reménytelenül – és joggal – elveszett ügy kétségbeesett védelmének ideológiájánál megreked, aki a győzelem benső jogosultságának minden hite nélkül a halálraítélt múltba kapaszkodik, az nemcsak egy teljességgel üres tartás önkéntelen komikumára, Don Quijote-i szerepre van ítélve, de szomorú lovagsága nihilista képmutatássá változik: visszavonulása olyan, mint egy nemsokára megújuló reakciós barbárság fölvonulásának előkészülete, az új herosztráteszi felgyújtásának kísérlete, hogy a civilizáció és erkölcs temetőiben a történelem által régen sírba helyezettet ismét rövid, vámpírszerű látszatéletre keltse. De Thomas Mann nemes *búcsúja* népe – több mint problematikus – múltjától, ellentétben az ilyen tendenciákkal, valódi búcsú: elindulás egy igazán új út, a demokrácia útja felé.

Thomas Mann egy nagy nemzeti válság eredményeképpen tért meg a demokráciához a háború utáni években, és bármennyire fordulatot, csomópontot jelent is ez fejlődésében, mégis, ha a felületes szemlélőt meg is lepte, eddigi útja belső dialektikájának szemszögéből tekintve, semmiképpen sem következett be előkészületlenül. Ezzel azonban a keresett polgárral kapcsolatban új álláspont alakul ki. A háború előtti és háború alatti Thomas Mann „csupán" abban különbözik legjobb polgártársaitól, hogy mélyebben éli át és következetesebben viszi végig a mindnyájukat foglalkoztató problematikát. De szellemileg és lelkileg közülük származik, és éppen ezért még legkiemelkedőbb és legmerészebb alkotása is magán viseli az otthonosság jellegét. Precízen jellemzi sajátos helyzetét, amikor korai munkái keresztapjaként Stormot és Nietzschét jelöli meg. Olyan mű ez, melyet tartalmi megrostálásának és formaadásának szigorúsága magányosságra ítél, és mégis – mind tartalomban,

mind formában – a környező síkság középpontjából kiemelkedve, egyaránt sarjad környezete legalacsonyabb és legmélyebb szintjéből.

Ez a viszony radikálisan megváltozik Thomas Mann háború utáni eszmei-politikai fordulatával. A német polgár most teljesen más utakon jár, mint a kereső költő. A poggyász, amelyet az előbbi az első világhódítási kísérlet összeomlása után magával vitt, a „frontélmény" volt, a reménység, hogy tökéletesített eszközökkel, amelyekhez minden demokratizmus eddiginél alaposabb fölszámolása tartozott, egyszer még megvalósítja, ami ezúttal nem sikerült. Thomas Mann ezzel szemben nemcsak a német imperializmussal számolt le bensőleg és alaposan, nemcsak azt értette meg, hogy milyen jelentős a német újjászületés szempontjából a demokrácia, amelyet a háború alatt mint nem-németet elvetett, hanem a dekadens eszme- és érzésvilágnak az eddigi német fejlődéssel való összefüggése is megvilágosodott előtte: a demokráciáért való harc most már átváltozik nála dekadencia-ellenes harccá. Ez magában foglalja háborús könyvének termékenyen ellentmondásos, paradox továbbvitelét. E mű a hadviselő Németországgal együtt a dekadenciát, a betegség és rothadás, az éjszaka és a halál iránti szimpátiát is védelmébe veszi. De Thomas Mann védelmi harca során oly alaposan ásta be magát a pro-k és kontrák összevisszaságába, hogy a német dekadencia jogosultságának elfogadására tett görcsös kísérlete végén – az 1918-as események segítségével – az ellentétes elv kizárólagos igazáról győződött meg.

Ezzel Thomas Mann művében előtérbe nyomult a nevelői elem. Ismét fölmerül a kérdés, hogy ezáltal nem szűnt-e meg „Faculté maitresse"-e, középponti sajátossága, költői tehetségének anti-utópisztikus lényege? Meg is szűnt, és nem is szűnt meg. És sokkal inkább nem, mint igen. Mert Thomas Mann, az érett író sui generis* nevelő. Nemcsak elbeszélésmódjának ironikus fenntartása miatt, nemcsak kompozícióinak humoros egyensúlya miatt. Ezek egy mélyebb összefüggés, egy döntő tartalom – igen lényeges – kifejezési formái: nem olyan nevelő ő, aki egy mégoly mély, mégoly helyesen kidolgozott tanítást kívülről akar tanítványaiba belevinni; ő a platoni anamnézis** szellemében nevel. A tanítványnak magának kell az újat lelkében fölfedeznie és megelevenítenie.

A nép nevelőjévé lett Thomas Mann most már mélyebbre hatol kutatóútján a polgár nyomában. Keresése konkrét tartalmat nyer: a demokrácia szellemét keresi a német polgár lelkében, nyomai és jelei után kutat, hogy az alkotás adta példák révén fölébressze és felszínre hozza azt; nem mint idegen

* különlegesen
** visszaemlékezés

tartalmat akarja e szellemet a polgárba belevinni, hanem hagyja, hogy mint saját, végre megtalált élettartalmát, maga lelje meg azt.

Ezzel körülbelül fölvázoltuk, miért áll oly egyedül a nagy író a weimari köztársaságban. Ahogy a Stein-Scharnhorst-féle reformokat sem a porosz népmozgalom, hanem a jénai csata, „a lovagló világszellem"* váltotta ki, úgy az 1918 utáni német demokrácia sem valami megszerzett vagy kivívott eredmény, hanem valamely ellenséges sors – kellemetlennek tűnő – ajándéka volt. Így az újszülött, valójában soha meg nem erősödött demokráciának elkeseredett ellenségei, opportunista megtűrői, és csak kisszámú barátai és hívei voltak, akik azonban többnyire úgy fogadták, ahogyan épp a sors fölkínálta nekik, és még csak kísérletet sem tettek arra, hogy hidat verjenek közé és a (természetesen felülvizsgált) német múlt közé. Röviden összefoglalva: Thomas Mann elszigetelt helyzete a weimari köztársaságban azon alapul, hogy éppen ilyen közvetítő kapcsok után nyomozott, hogy költői nevelőmunkája olyan demokratizmusra irányult, amely a németség lényegéből nőtt ki. Ezért ő e korszak egyetlen olyan polgári írója, akinek számára a demokrácia világnézeti kérdéssé, éspedig a német világnézet kérdésévé vált.

Így illeszkedik a Németország demokratizálásáért folytatott harc széles filozófiai keretbe: a fény harcol itt a sötétséggel, a nappal az éjszakával, az egészség a betegséggel, az élet a halállal. És a német múlttal mélyen összefonódott Thomas Mann költőileg világosan látja, hogy ezzel a német ideológia évszázados küzdelmét újítja meg; azt a küzdelmet – hogy csak a kiindulóponthoz térjünk vissza –, melyet Goethe vívott a romantika ellen. „Klasszikusnak nevezem az egészségeset, romantikusnak a beteget" – mondta Goethe, és Kleistet mint „természettől fogva szépnek tervezett, de gyógyíthatatlan betegségtől elnyomorított testet" utasította vissza. Így, amikor a *Varázshegy*ben a jezsuita Naphta, a reakciós-fasiszta, antidemokratikus világnézet képviselője, tanait hirdeti, ezt csaknem Novalis szavaival teszi: „A betegség a legnagyobb mértékben emberi, vetette ellene Naphta tüstént; mert embernek lenni annyi, mint betegnek lenni. Valóban, az ember lényegénél fogva beteg, éppen betegsége teszi emberré, és aki meg akarja őt gyógyítani, aki rá akarja bírni, hogy béküljön ki a természettel, hogy »visszatérjen a természethez« (holott az ember soha nem is volt természetes) . . . ez a sokfajta Rousseau csak arra törekszik, hogy megfossza az embert emberségétől, és állati sorba juttassa . . . Tehát a szellemben, a betegségben gyökeredzik az ember méltósága és előkelősége; egyszóval, annál magasabb rendű az ember, minél betegebb, és a betegség géniusza emberibb, mint az egészségesé."

* Így nevezte Napóleont nagy tisztelője, Hegel.

Ezzel döntő világnézeti fordulat következett be Thomas Mann-nál. De amilyen határozottan fordul Thomas Mann a demokráciához, és a reakciós társadalmi elmaradottságból származó sajátosan német dekadencia ellen, amilyen nagyszerűen, árnyaltan, mélyen átgondoltan formálja meg ezt az új világnézetét, ugyanolyan kevéssé látja még be gondolatilag, hogy új fejlődési foka – objektíve – szakítást tartalmaz ifjúkori mestereivel, Schopenhauerrel és Nietzschével. Természetesen lát ilyesfajta összefüggéseket. Felülmúlhatatlanul helyes, amit Hamsunról ír: „például nagy norvég kollégám, Knut Hamsun, már nagyon öreg ember, buzgó fasiszta. E párt érdekében agitál saját hazájában, és nem mulasztja el, hogy a német fasizmus egyik világhírű áldozatát, a pacifista Ossietzkyt nyilvánosan kigúnyolja és meggyalázza. Ez azonban nem egy aggastyán magatartása, kiváltképp nem egy fiatal szívűé, hanem az 1870-es nemzedék írójáé, akinek döntő irodalmi műveltségélménye Dosztojevszkij és Nietzsche volt, aki az akkori liberalizmus ellenes lázadásban megrekedt, anélkül, hogy megértené, miről is van szó ma tulajdonképpen, anélkül, hogy észrevenné: költői zsenijét határtalanul kompromittálja politikai – vagy inkább így mondom – emberi magatartásával." De Thomas Mann az ilyen kritikai belátások ellenére is meg akarja menteni Nietzschét a demokratikus gondolatvilág számára.

Művészi alkotásaiban viszont – elméleti kijelentéseiben megnyilvánuló magatartása következetlenségével ellentétben – nagyon határozott. Jelentős regényét, a *Varázshegy*et lényegében az élet és halál, betegség és egészség, demokrácia és reakció közötti ideológiai harcnak szenteli. A rá jellemző jelképalkotó zsenialitással Thomas Mann e harcot egy svájci luxus-szanatóriumba helyezi. Betegség és egészség, valamint fizikai-erkölcsi következményeik nem elvont tételek, nem „szimbólumok" itt, hanem szervesen és közvetlenül az ott élő emberek testi-szellemi-lelki létéből fakadnak; csak az első idők felületes olvasója előtt rejthette el a fizikai beteg-lét széles és lebilincselő képe a mélyebben fekvő politikai-világnézeti problémákat. Közelebbi vizsgálatkor világossá válik: épp ez a környezet teszi lehetővé, hogy a probléma minden dialektikus oldala művészi könnyedséggel bontakozzék ki. De a szanatóriumi élet elzártságának még egy lényeges művészi jelentősége van: ami az emberábrázolás konkrét részleteit illeti, Thomas Mann, mint a legtöbb valóban jelentős epikus, aránylag keveset „talál ki". De csalhatatlan ösztönnel olyan történeteket, olyan környezetet fedez fel problematikája ábrázolása számára, amelyben ezek a legtisztábban és egyúttal a legszellemibb és legérzékletesebb módon, a legmagasabb pátosszal és a legmélyebb iróniával kiélhetik magukat. Állandóan és vonzó módon keveredik nála a fantasztikus vagy félfantasztikus teljesség a földhözkötött, hiteles részletekkel. Anélkül, hogy a részkérdések-

ben vagy a technikában követőjük lenne, Thomas Mann itt egész sajátos módon Chamisso *Schlemihl*jének, E.T.A. Hoffmannak, Gottfried Kellernek a vonalát folytatja. „Mi hétköznapi dolgokat ábrázolunk – mondja egy ízben Thomas Mann –, de a hétköznapi különössé válik, ha különös alapból nő ki." Ilyen félfantasztikus környezetet kínál a kis fejedelmi udvar a *Királyi fenség*ben a „tartás" problémája számára; ilyen a *Varázshegy* szanatóriuma; az emberek „szabadságon" vannak, kiszakadtak mindennapos gondjaik, megélhetési harcaik köréből. Ezért mindaz, amit ezek a harcok az emberből szellemileg, lelkileg és erkölcsileg csináltak, itt olyan kifejezési formát nyerhet, amely szabadabban, gátlástalanabbul, koncentráltabban, világosabban irányul a végső világnézeti kérdésekre. Közben a jelenkor polgárának egy sokszorosan és tragikomikusan eltorzított, a fantasztikumba átcsillámló, és mégis mélységesen realista ábrázolása keletkezik: a lelki üresség, az erkölcsi tartásnélküliség kiszélesedik, olykor egyenesen groteszk formában robban ki. Egyúttal a jobb emberpéldányokban éppen az az élettartalom válik tudatossá, amin „nem értek rá" elgondolkozni a kapitalista hétköznapokban, amelyekből jöttek.

Ezzel adva vannak a feltételek egy háború előtti átlagos németnek, Hans Castorpnak a „nevelési regénye" számára. Legfontosabb eszmei tartalma: szellemi párbaj a német állampolgár lelkéért, a fény és sötétség képviselői között, az olasz humanista demokrata Settembrini és a zsidó jezsuita-növendék Naphta között, aki a fasizmus bizonyos katolizáló előformájának a hirdetője. E fejtegetések keretén belül sajnos még csak nem is jelezhetjük e szellemi-emberi, lelki-politikai, erkölcsi-világnézeti harcok gazdagságát. Arra a megállapításra kell szorítkoznunk, hogy a világnézetek párbaja döntetlenül végződik. Minden szellemi erőfeszítés után, hogy politikailag és világnézetileg világosságra verekedje fel magát, Castorp elsüllyed a *Varázshegy* alacsony és visszás, gondolatnélküli hétköznapiságában. Mert a „szabadságon levés"-nek, mely itt az anyagi lét- és hivatásgondok elmaradásával jár, két oldala van: nagyobb szellemi fölemelkedést és egyúttal az állati-ösztönösbe való mélyebb lesüllyedést tesz lehetővé, mint amilyet a „lenti" hétköznapok általában megengednek. A félfantasztikus környezet ritka levegőjében nem támadnak az emberekben új, nagyobb erők, mint a hétköznapokban; de összehasonlíthatatlanul nagyobb világossággal és nyomatékkal bontakoznak itt ki; belső lehetőségeik mozgástere objektíve nem lesz nagyobb; de egészen mesterkéletlenül, nagyítóüvegen keresztül, lassított felvétel segítségével látjuk itt ezeket az erőket. Bár Castorp végül megmenekül attól, hogy teljesen elsüllyedjen a mocsárban, mivel 1914 augusztusában belép a német hadseregbe, de a német értelmiség, a német polgárság, és mindazok válaszútjának szempontjából,

akik a „hatalomvédte bensőség"-ben semmilyen döntésig nem tudnak eljutni, a háborúban való fizikai és szellemi részvétel, mint Ernst Bloch akkoriban szellemesen mondta, ismét csak „hosszú szabadság" volt.

Amilyen határozottan lépett itt föl Thomas Mann az antidemokratikus ideológia ellen, olyan – jogosult – szkepszissel ábrázolja újonnan szerzett tanának hatékonyságát a német polgár lelkében. Mindkét motívum erősen fokozódik a *Mario és a varázsló* című novellában. Közben a *Rendetlenség és kora bánat*ban ironikusan színezett képet ad a háború előtti idők tipikus polgári tudósának melankolikus halálimádatáról. Hőse a weimari köztársaságban szellemileg, lelkileg és morálisan teljességgel elhagyatottnak érzi magát, habár földereng benne a sejtelem, hogy magatartása bensőleg mélységesen problematikus. „Tudja, hogy a történelem professzorai a történelmet nem szeretik, amennyiben történik, csak amennyiben már megtörtént; hogy a jelenlegi forradalom átalakulását gyűlölik, mert törvénytelennek, összefüggéstelennek és szemtelennek, egyszóval, történelmietlennek érzik, és hogy szívük az összefüggő és jámbor történelmi múlté . . . A múlt örökkévaló, azaz: halott, és a halál minden jámborság, minden konzerváló törekvés forrása."

A későbbi novellában már a fasizmus kibontakozott tömegharc-módszereivel, a szuggesztióval és hipnózissal van dolgunk. Az értelem elsötétítése, az akarat megtörése: ez a harcos reakció filozófiája, amikor a dolgozószobákból és irodalmi kávéházakból az utcára nyomul, amikor a schopenhauereket és nietzschéket hitlerek és rosenbergek váltják fel. Thomas Mann ezt a lépést is zseniális érzékletességgel ábrázolja; finoman árnyalt sokszínűséggel ismét megmutatja a német polgár tehetetlenségének különféle formáit a fasiszta hatalom hipnózisával szemben. Sajnos itt is csak egy jellemző példára kell szorítkoznunk. Egy „római úr" nem akarja magát a varázsló-tánc szuggesztiójának alávetni, de rövid, bátor ellenállás után alulmarad. Thomas Mann nagyszerű éleselméjűséggel és igazi mélységgel jellemzi ezt a vereséget: „Ha jól értettem meg a jelenetet, úgy ezt az urat harci helyzete negativitása gyűrte le. Valószínűleg a nem-akarásból lelkileg nem lehet megélni; egy dolgot nem akarni – ez nem lehet élettartalom; valamit nem akarni és többé egyáltalán nem akarni, tehát a megköveteltet mégis megtenni, ezek után túl közeli szomszédok ahhoz, hogy a szabadságeszme köztük sarokba ne szoruljon . . ." Nem lehet jobban leírni a német polgárság azon tagjainak védtelenségét, akik Hitlert nem akarták, de egy évtizeden át ellenállás nélkül engedelmeskedtek neki. De mi az oka tehetetlenségüknek?

Hans Castorp egyszer ezt mondja a demokrata Settembriniről: „Bár szélházi és kintornás vagy, de jót akarsz, jobbat akarsz és kedvesebb vagy nekem,

mint az éles kis jezsuita terrorista, a spanyol hóhér és pribéklegény a maga villámló szemüvegével, noha csaknem mindig igaza van, amikor perlekedtek ... amikor pedagógiai harcot vívtok szegény lelkemért, ahogy isten és ördög harcolt az emberért a középkorban ..." Ismét fölmerül a kérdés: miért van fölényben Naphta érvelése Settembriniével szemben. Erre azonban a nagy regényben világos választ kapunk. Egyszer, midőn Castorp betegen fekszik, beszélgetést folytat az őt demokráciára nevelő Settembrinivel az „odalenti" kapitalista világról, Castorp így foglalja össze zavaros erkölcsi tapasztalatait: „Gazdagnak *kell* lenni odalent ... mert föltéve, hogy valaki *nem* gazdag vagy megszűnik gazdagnak lenni – akkor jaj neki ... Magam is, aki pedig otthon vagyok odalent, többször megütköztem rajta, amint utólag látom, noha személy szerint nem szenvedtem miatta ... Milyen kifejezést is használt ön – flegmatikus, és? És erélyes! Nem bánom, de mit jelent ez? Azt, hogy kemény, hideg. És mit jelent az, hogy kemény és hideg? Azt, hogy kegyetlen. Kegyetlen a levegő odalent, könyörtelen. Ha az ember így fekszik itt és messziről nézi, iszonyodik tőle." Settembrini azonban mindebben csak érzelgősséget lát, amelyet át kell engedni az „élet lógósainak". Ő a haladást éppen „sans phrase"* hirdeti, önkritika, meggondolások és fenntartás nélkül és ezért – távol minden személyes érdekeltségtől – a kapitalista rendszer kritikátlan szószólója. De éppen ezért átütő erejű szellemi fegyverek híján áll Naphta antikapitalista demagógiájával szemben. Ezzel találó jellemzését kapjuk annak, hogy mi az átlagos modern demokratizmus középponti gyengéje a reakciós-antikapitalista demagógiával szemben. Thomas Mann azonban egyúttal ragyogóan föltárja Castorp határozatlan és tettre gyáva lényét is, a tiszta negativitást a „római úr" hasztalan ellenállásában. Megmutatja nekünk ennek az újnémet-polgári pszichének belső társadalmi mechanizmusát is a *Varázshegy* hősében. Ezt mondja Hans Castorpról:

„Az ember nemcsak a maga személyes életét éli különálló lényként, hanem, tudatosan vagy tudattalanul, egyben koráét és kortársaiét is, s még akkor is, ha létezésének általános és személytelen alapjait feltétlenül adottnak és magától értetődőnek tekintené, és ha éppoly távol esne tőle az az ötlet, hogy bírálja őket, mint amilyen távol a jó Hans Castorptól valóban esett, nagyon könnyen megeshetik mégis, hogy jó erkölcsi közérzetét annak fogyatékosságai miatt homályosan megcsorbítottnak érzi. Az egyes embernek sok minden lebeghet a szeme előtt, egyéni szándékok, célok, remények és kilátások, amelyek mind magasabb fokú erőkifejtésre és tevékenységre ösztönzik; ha mindaz, ami személytelenül él

* frázisok nélkül

az ember körül, ha az idő maga minden külső sürgés-forgása mellett alapjában véve híján van a reményeknek és kilátásoknak, ha titkon a maga reménytelenségében, kilátástalanságában tanácstalanul tekint az emberre, s üres némasággal felel arra az akár tudatosan, akár tudattalanul, de valahogyan mégis felvetett kérdésre, hogy mi minden erőlködés és tevékenység végső, egyénen túli, feltétlen értelme, úgy e tényállás éppen a becsületesebb emberek esetében csaknem elkerülhetetlenül bizonyos bénító hatást gyakorol, amely aztán lelki-erkölcsi területekről egyenesen utat találhat az egyén fizikai és organikus részeihez is. Hogy az ember jelentős, a magától nyújtott dolgok mértékét túlhaladó teljesítményre kedvet érezzen, anélkül, hogy az idő kielégítő választ tudna adni arra a kérdésre, hogy: miért teszi ezt? – ehhez vagy olyan erkölcsi magány és közvetlenség kell, amire ritkán akad példa, és ami hősies természetet követel, vagy nagyon robusztus életerő. Hans Castorp esetében nincs szó sem az egyikről, sem a másikról, így mégiscsak középszerű ember volt, igaz, hogy e szónak igen tiszteletre méltó értemében."

A regényben – Mann elmélkedései meglehetősen az elején állnak, és az épp mérnökké lett diák előéletére vonatkoznak – ezeknek az elérésre méltó céloknak a híján létrejött közepesség, persze itt sem minden halk irónia nélkül, még „igen tiszteletre méltó" lehet. De ha a Castorp-típus népe sorskérdései előtt áll, úgy a minőségileg megváltozott helyzettel az értékelésnek is döntően át kell alakulnia: ilyenkor történelmi bűnné válik tiszteletre méltó középszerűsége, az, hogy elsüllyed a tétlenségben, hogy semmilyen döntésre nem képes, hogy Settembrinivel rokonszenvezik, de eszmeileg tehetetlen a Naphta-féle demagógiával szemben. Mert bármilyen tisztességesen törekedhetik is a „római úr" arra, hogy „az emberi nem becsületét kiverekedje", mégis alulmarad, és azután együtt táncol a körben a fasiszta hipnózis által akaratuktól megfosztott bacchánsokkal. És hajszálon múlt, hogy ez a körtánc nem vált az egész civilizáció haláltáncává.

Ha tehát Thomas Mann Cornelius professzorban, Hans Castorpban, a „római úrban" valóban megtalálta volna a német polgárt, jobban mondva, ha keresése kielégült volna abban, hogy mesteri portréit rajzolja meg bennük azoknak a németeknek, akik a hitlerizmust eltűrték, sőt akik „katonaként és derekasan" részt vettek lelkiismeretlen hódító háborúiban és kultúragyilkos rablóhadjárataiban, úgy életműveinek végkicsengése a legmélyebb pesszimizmus volna, ami valaha is áthatotta német költő alkotását.

Ezért nem véletlen hogy a Hitler-uralomnak, a német nép fasiszta elfajulásának éveiben Thomas Mann megírta egyetlen nagy történelmi jellegű művét a *Lotte Weimarban*t. Goethe óriás-alakjában, a weimari Liliput Gulliverjében,

szakadatlanul veszélyeztetett, de önmaga által állandóan megmentett intellektuális, művészi és erkölcsi tökélyében Thomas Mann azt a legmagasabbrendű megtestesülést ábrázolja, amelyet a német polgárság haladó erői valaha is elértek. Miután Goethét a német írók és tudósok évtizedekig a divatos obskurantizmus cinkostársává hamisították, Thomas Mann megtisztítja arcát a reakciós szennytől; mialatt a német polgárság a legmélyebbre alacsonyodott, és belegázolt a részegítő barbarizmus véres posványába, itt legmagasabb lehetőségei, alapjaiban problematikus, de alapjaiban igaz és előremutató humanizmusa elevenedik meg.

Csak meghatódott tisztelettel és elragadtatott szeretettel állhatunk e hatalmas műremek előtt; becsületmentő mű ez Németország legiszonyúbb önlealázása idején. De Thomas Mann Goethe-regénye több mint vigasztaló ének egy nép számára, amely nihilista mámorában a fasizmus szakadékába vetette magát. E könyv a múltba nyúl vissza, hogy súlyos jövőt mutasson, a legmagasabb tökéletesség költői felmutatása, amely a német polgári világ számára mind ez ideig megadatott, egyúttal intő szózat is, hogy ébressze fel betemetett, eltévelyedett, elvadult lehetőségeit, olyan intő szózat, amelyet az ősi erkölcsi optimizmus pátosza hat át, hogy ami egykor lehetséges volt, egyszer ismét valósággá válhat.

Ez a felfogás semmit sem magyaráz bele Thomas Mann Goethe-regényébe. *Goethe mint a polgári korszak reprezentása* című fontos esszéjének végén ezt mondja Thomas Mann:

„A polgár elveszett és elveszti kapcsolatát az újonnan föltörő világgal, ha nem tudja magát rávenni arra, hogy elváljon azoktól a gyilkos kedélyességektől és életellenes ideológiáktól, amelyek még uralkodnak rajta, és bátran a jövő mellett tegyen hitet. Az új, a szociális világ, a szervezett egység- és tervvilág, amelyben az emberiség az embert állattá aljasítótól az ész becsületérzését megsértő, szükségtelen szevedésektől megszabadul, ez a világ el fog jönni, és annak a nagy józanságnak a műve lesz, amely mellett ma már minden számbajövő, minden rothadt és kispolgárian fojtott lelkiségtől idegenkedő szellem hitet tesz. El fog jönni, mert meg kell teremtődnie, vagy rosszabb esetben erőszakos forradalom által létre kell jönnie egy külső és ésszerű, az emberi szellem elért fokának megfelelő rendnek, hogy ezzel a lelkiség ismét életjogot és emberileg jó lelkiismeretet nyerjen. A polgárság nagy fiai, akik a szellemibe és polgárfelettibe nőttek át, tanúi annak, hogy a polgári létben határtalan lehetőségek rejlenek, önmaga korlátlan felszabadításának és legyőzésének lehetőségei. Az idő felszólítja a polgárságot arra, hogy emlékezzék ezekre a veleszületett lehetőségeire, és szellemileg és erkölcsileg határozza el

magát mellettük. A hatalomra való jog attól a történelmi megbízatástól függ, amely hordozójának az ember érzi és érezheti magát. Aki megtagadja e megbízatását vagy nem érett meg rá, annak el kell tűnnie és vissza kell vonulnia, le kell mondania egy olyan embertípus javára, mely szabad azoktól az előfeltételektől, megkötöttségektől és megrozsdásodott érzelmi bilincsektől, amelyek – olykor félnünk kell ettől – az európai polgárságot alkalmatlanná teszik arra, hogy az államot és társadalmat átvezesse egy új világba."

Goethe nagy alakjának művészi ébresztése tehát a jövő új útját mutatja a német polgárság számára: Thomas Mann még ma is azt a német polgárt keresi, akiben megvan az akarat és a képesség arra, hogy merészen erre az útra térjen. Azonban Goethe egyrészt túlontúl távoli szellemi mikrokozmosz, túl sok válság szakadéka választja el tőlük, másrészt (különösen Thomas Mann mély és találó konkretizálásában) túlságosan távoli és túl kevéssé közvetlenül előttünk levő jövendőben elérhető példakép ahhoz, hogy Cornelius és Castorp számára megmutassa azokat a ma megteendő szükséges, legközelebbi lépéseket, amelyek alkalmasak arra, hogy a német polgárt önlealacsonyodása szakadékából, jogos lelkiismereti kínjából, önmaga-okozta kétségbeeséséből kivezessék. A közvetítések nagy ábrázolójának életművéből hiányzik egy rendkívül fontos közvetítő mozzanat. Hiányzik, mert a német polgár életéből is hiányzik, mert Thomas Mann-nak a maga kompromisszummentes művészi őszintesége sohasem engedte meg, hogy olyan képet állítson elénk, ami a német polgári valóságban nem létezik.

A különben oly gazdag német nyelvnek arra, amit most akarunk mondani – jellemző módon – még szava sincs. A franciák a burzsoá ellentéteként a citoyenről, az oroszok grazsdanyinról beszélnek. A szó hiányzik, mert a német történelem mindmostanáig nem termelte ki magát a típust. Még Thomas Mann szép Platen-esszéjében is csak egész epizódikusan, a periférián jelenik meg a harcos citoyen, és egy ízben, amikor párhuzamot von Goethe és Schiller között, Mann arról beszél, hogy az utóbbi „előtérbe helyezi saját természete franciaságát". Ismét Thomas Mann kompromisszummentes valóságszeretetének, a német néplélekkel való mély összeforrottságának a megnyilvánulása, hogy Schillerről így beszél, Schillerről, akinek a művészetért vívott heroikus-önemésztő küzdelmével senki sem érzett oly igazán egyet, és senki sem ábrázolta azt oly gyengéd plaszticitással, mint ő a *Nehéz órán* című novellájában. Ha tehát megmarad ez a rés – amely a német múltban végzetessé vált és a német jövő számára bizonyára romlást hoz – akkor ennek végső oka nem Thomas Mann személyiségének korlátjaiban rejlik, hanem a világban, amelynek tükrévé lenni elhivatott.

A legnagyobb igazságtalanság volna azt állítani, hogy Thomas Mann nem látja ezt a problémát! Sőt, még hozzá kell tenni: ha e fáradhatatlan és hasztalan keresésből áll egész alkotói életének pátosza, ha e keresésben egy minden elért eredménnyel szembeni fausti elégedetlenség jut kifejezésre, úgy mindez – persze sokáig tudatlanul – a *német citoyen*, a citoyenségnek megfelelő német szó, fogalom és lét keresésén, az igazi polgárság keresésén alapul.

Settembrini tehetetlen Naphta szociális demagógiájával szemben, mert csak epigonja az igazi citoyennek. Robespierre és Saint-Just, Büchner vagy Heine a valóban szabad polgári demokráciát, a ténylegesen végigvitt demokráciát sohasem kapcsolta össze a kapitalista fölső rétegnek és a réteg egoista, gyakran reakciós és nemzetellenes érdekeinek védelmével. Thomas Mann sem. Hiszen alkotása a hagenströmi mentalitás elutasításával kezdődik meg, és Castorpnak a kapitalista élet kegyetlenségével és embertelenségével szemben érzett szorongásáig fokozódik. Mint művész, mint kultúrkritikus Thomas Mann teljességgel átlátja Settembrinijének szellemi-politikai korlátait.

Sőt, mint láttuk, még sokkal tovább megy: a szocializmus mellett mint a – keresett – polgár jövőbeli feladata mellett vall hitet. Ha tehát a fasiszta reakcióval nem tud valamely megformált citoyenpátoszt szembeállítani, úgy a hibaforrás nem őbenne rejlik, hanem a német polgár 1848 óta végbement fejlődésében. Ezért kereste Thomas Mann, amióta a demokrácia felé fordult, a munkásokkal való együtthaladás útját. Éspedig nemcsak mint átmeneti parlamentális koalíciót, hanem mint szövetséget a német élet, a német kultúra megújítására. Ezt írja: „Amire szükség volna, ami végérvényesen német lehetne, az szövetség és szerződés a konzervatív kultúreszme és a forradalmi társadalmi gondolatok, hogy poentírozottan fejezzem ki magam: Görögország és Moszkva között – már egyszer megkíséreltem ezt kiélezetten kifejezni. Azt mondtam, csak akkor állnak majd jól a dolgok Németországban, és csak akkor találja meg magát Németország, ha Karl Marx olvasni fogja Friedrich Hölderlint; egyébként olyan találkozás ez, amely útban van a megvalósulás felé. Elfelejtettem hozzáfűzni, hogy az egyoldalú tudomásulvétel szükségszerűen terméketlen maradna."

Ez valóban jelentős kultúrprogram a német polgár számára. Mert azt hiszszük, Hölderlin neve itt nem véletlenül képviseli a német költészetet, nem foglalhatná el helyét bármilyen más, tetszés szerinti német költő, például Mörike, noha Thomas Mann e gondolat kezdősoraiban Hölderlint, Görögországot és a konzervatív kultúreszmét egysorba állítja, elfeledkezve arról, hogy a görög polisz-polgár a citoyen ősképe, hogy Hölderlin a legnagyobb német citoyen-költő volt, és mindkettő mérföld-messze állott a német „konzervatív kultúreszmétől". Ebben az összefüggésben azon a filológiai kérdé-

sen is nagyon kevés múlik, hogy vajon a valódi Marx olvasta-e ténylegesen Hölderlint (tudomásom szerint, igen), hanem az a kérdés, hogy Németország heroikus, noha gyér, és az utólagos reakciós hamisításoktól eltemetett igazi demokratikus hagyományai milyen mértékben voltak, és mindenekelőtt: lesznek olyan elevenek a munkásságban, mint annak idején Karl Marxban és Friedrich Engelsben voltak. A polgárság csakúgy, mint a munkásság magán viseli a német nyomorúságnak azt a közös bélyegét, hogy Marx és Engels mostanáig nem váltak a német nemzet kultúrtulajdonává, mint ahogy Lenin Oroszországban a kultúrának is nemzeti alakjává lett. Németország jövő fejlődése, jövendője, újjászületése messzemenően attól függ, hogy mennyire sikerül a német munkásoknak és polgároknak a történelmükben meglevő szabadságszerető és haladó tartalékokat az eljövendő nemzeti élet érdekében mozgósítani, milyen mértékben lép másik a – korábban Thomas Mann által is helyesnek tartott – Goethe–Schopenhauer–Wagner–Nietzsche-féle fővonal helyébe, melynek utolsó három tagjára a fasizmus joggal emelt igényt, a Lessing–Goethe–Hölderlin–Büchner–Heine–Marx-vonal. Thomas Mann Goethe-képe egy ilyen forradalmi átváltozás sokat ígérő kezdete.

És ez nem véletlen. Itt sajnos túlontúl keveset beszélhetünk a Thomas Mann-i életmű sajátos művészi oldalairól; feltételeztük, hogy rangjához nem fér vita, és csak egyes, persze fontos mozzanatokat emeltünk ki, hogy a német sors-út döntő szakaszait megvilágítsuk. Most még hadd utaljunk egy mozzanatra. Thomas Mann-nak a német irodalom legjobb múltjával való rokonsága a mi gyér számú célzásainkból is kitűnt. Thomas Mann szerepe azonban még tisztán irodalmi értelemben is túlmegy ezen. Elsősorban ő az, akinek a közvetítése révén a német kultúra magába szívta az orosz irodalmat, ahogy elsősorban Goethének köszönhető, hogy a németek a magukénak mondják Shakespeare-t. Ez az elsajátítás egyik esetben sem pusztán csak irodalmi. A *Tonio Kröger*nek az életről és az irodalomról szóló híres párbeszédében Thomas Mann jelzi ezt a motívumot: utal arra, hogy Oroszország „szent irodalmá"-ban nem léteznek a művészet és élet ellenséges szembenállásának azok a konfliktusai, amelyek az ő ifjúkori művét megtöltik. Miért? A válasz világos: mert az orosz irodalom valóban az orosz nép lelkiismerete, az orosz grazsdanyin-szellem hangja volt, a dekabrista fölkeléstől az októberi forradalomig és ezen túl napjainkig, mert a nagy orosz realizmus története Puskintól Gorkijig mélyen – és persze bonyolultan, nem mindig egyenesvonalúan – összeszövődött az orosz nép szabadságharcaival. És a német ideológiai fejlődés számára tanulságos, bár egyben megszégyenítő is az a tény, hogy klaszszikus filozófiájának végkifejlete a polgári hazában a semmibe vész és végül egy reakciós ideológiában csúcsosodik ki, míg Hegel és Feuerbach Orosz-

országban, és csak Oroszországban, haladó követőkre, kritikusokra és továbbfejlesztőkre talált.

Hogy Thomas Mann a német irodalom régi hagyományait folytatni tudta, hogy formaadása sohasem volt a dekadens felbomlás, deklamáló szavalás, pusztán dekoratív, leíró virtuozitás, áltudományos enciklopédizmus veszélyének kitéve, hanem kitartott a költői teljesség mellett, azt nem utolsósorban annak a körülménynek köszönheti, hogy esztétikai-etikai látóköre egyaránt átfogta Goethét és Tolsztojt, és mint író sohasem volt modern a szó dekadens értelmében.

Thomas Mann műve a világnézettől a tisztán irodalmi formaadásig a haladó szellem áramlása. Amit már megalkotott, és amit – reméljük – még meg fog alkotni, túlbecsülhetetlen szerepet játszik majd a német szellem újjászületésében. Még ma is a polgárt keresi. Mert a német polgár még nincs meg, és nem is lesz meg, amíg a citoyenséget, a grazsdanyinságot meg nem találják a lelkében. Ebben a keresésben döntő szerep jut Thomas Mann-nak. Minden tisztelője mélyen meg van győződve arról, hogy a polgár nyomait kutatva fausti szelleme sohasem hagyja abba a keresést, hogy a reakció ördögének mindig Faust szavaival fog felelni:

Werd' ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen
So sei es gleich um mich getan!
Kannst du mich schmeichelnd je belügen,
Dass ich mir selbst gefallen mag,
Kannst du mich mit Genuss betrügen:
*Das sei für mich der letzte Tag!**

1945

A MODERN MŰVÉSZET TRAGÉDIÁJA

Thomas Mann *Faustus*-regénye a *József*-regények ciklusával együtt teljessé teszi az író nagyszerű öregkori művét. Monumentális rekapitulációja, rend-

* Ha egyszer heverőre dőlnék megnyugodva,
azonnal érjen el a vég!
Ha meg tudsz hízelegve csalni,
hogy tessen önábrázatom,
ha be tudsz gyönyörökkel csapni,
az legyen utolsó napom!
(Eörsi István fordítása)

szerezése ez valamennyi ifjúkori témájának. Csak éppen az etüdökből, capriccziókból és szonátákból itt szimfóniák lettek. Ez a döntő formai változás azonban igazán jelentős művészeknél sohasem pusztán formai kérdés. Ellenkezőleg: a formai kérdések, a szimfónikus bonyolítások és szintézisek az eredeti motívumok költői tartalmának kiszélesedéséből, általánosításából és elmélyüléséből adódnak. Belső logikájukat, az ábrázolt emberek és emberi viszonyok, sorsok egyetemességére irányuló tendenciáját az ábrázolt kölcsönhatások növekvő formai egybefonódása diktálja.

Hogy Thomas Mann-nak ezt a fejlődését milyen kevéssé lehet pusztán formai oldalról megérteni, elindulása mutatja. Mindjárt kezdetben nagy átfogó regényt ír, a *Buddenbrook-ház* történetét. Bizonyos értelemben itt már a kapitalista társadalom fölött kimondott kritikájának minden későbbi motívuma felcsendül. De ez az első regény – még több későbbi novellával összehasonlítva is – sokkal kevésbé sűrített, sokkal kevésbé többszólamú.

Thomas Mann fejlődését, amely csúcspontját a *József*-ciklusban és a *Faustus*-regényben éri el, ennek az iránynak a szemszögéből kell szemlélnünk. Egészen sajátságos öregkori mű ez. Különös mivoltát a keletkezési korszak, az imperialista kor és az imperializmus német változatának kultúrája határozza meg.

Thomas Mann fejlődésének általános menete érdekes párhuzamban, és egyúttal ellentétben áll a Goethéével. Arról van itt szó, hogy két egyetemességre teremtett írónak, kik mindketten a világ egész arculatát megváltoztató átalakulásokat éltek át, hogyan sikerült a kor által felvetett problémákkal való viaskodásuk során az igazi egyetemességig felfejlődni. Az effajta fejlődés még világirodalmi jelentőségű írónál sem magától értetődő; a legnagyobb ritkaságokhoz tartozik. 1848 válsága csak sötéten beárnyékolta Balzac utolsó alkotásait; a hasonló elkomorodás Dickens későbbi alkotását elmélyítette ugyan és megedzette társadalomkritikáját, anélkül azonban, hogy ez a jelzett következménnyel, késői kiteljesedéssel együtt járt volna. És a társadalmi ellentétek állandó kiélesedése Tolsztoj alkotásának talaján ugyan nem tette problematikussá eredeti epikai monumentalitását – mint Gottfried Kellerét a *Martin Salander*ban –, de őnála sem hozta magával a fiatalkorában ábrázolt szellemi és művészi motívumok egyetemes kiteljesedését és összefogását.

Ez jellemzi azonban mind Goethét, mind Thomas Mannt. És ha két nagy író képvisel ily igen ritka fejlődési típust, akkor biztosra vehetjük, hogy mind a kettőnél itt rejlik a mélyebb megértésükhöz vezető probléma.

Persze eltorzítanánk a kérdést, ha ezt az elvont, általános párhuzamot elvontságában közvetlenül akarnók konkretizálni. Mert a fejlődés hasonlóságának szellemi, erkölcsi, művészi alapja a párhuzamosságnak csupán egyik

komponense, semmiképpen sem Goethe és Mann szellemi és alkotó egyéniségének apriori „szerkezete". E „szerkezet" sokszoros és sokszorosan átalakító megrázkódtatásnak volt kitéve, míg az öregkor egyetemességét elérte, s a lényegbevágó megrázkódtatások a kor nagy eseményei voltak. És bármilyen döntőnek értékeljük is Goethe és Mann született és önnevelés révén szerzett lelki, szellemi, művészi egyéniségét – és tanulmányaim, remélem, megadták az értékelés alapját –, ez mégis csak egy komponens a kor nagy ember-átalakító eseményeivel való kölcsönhatásukban. Ez a kölcsönhatás határozza meg a különbséget a párhuzamon belül, vagy, hogy jobban megközelítsük a valóságot: ez határozza meg a konvergencia döntő tényezőit az ellentétességen belül.

Goethe maga mondta ki egy Reinhard grófhoz intézett levelében, hogy érettkorában szakadatlanul vívódott a francia forradalom problémáival. Azt hiszem, e kijelentést még általánosabbnak kell tekinteni szó szerinti megfogalmazásánál. Goethe viharos ifjúsága a francia forradalom előkészítő korszakának atmoszférájában játszódik le. A forradalom bekövetkezte, eseményei meghatározzák férfikora utópikus reményeit a társadalom és benne az ember átalakulására. A kontinentális kapitalizmus forradalom utáni fejlődése, a polgárság utolsó „hősi korszaka", a napóleoni rezsim összeomlásának ellenfényében: ez aggkorának társadalmi-emberi alapja, amelyben ugyan a jelent illető rezignáció a bázis és az előtér, amelynek középpontjában azonban mégis egy optimista perspektíva áll a jövőt illetőleg.

Az alapvető szellemi és történelmi magatartás fejlődésének Goethe stílusában az elvontság fokozódása felel meg. Az aggkori művek mind jobban megtelnek, mi több: túl is terhelődnek súlyos gondolatokkal, és ennek a szellemi gazdagságnak művészi hordozója egyre artisztikusabb lesz; a kritika és utópikus reménység, a jelent vádoló rezignáció és az emberiség fejlődésébe vetett optimizmus közötti feszültség szakadatlanul nő, egyre nehezebben hidalható át művészileg. Ezért beszélnek sokan – nagyon igazságtalanul – az öregedő Goethe hanyatló művészi erejéről.

Thomas Mann-nál a történelmi folyamat sok tekintetben párhuzamos, lényegében azonban egészen ellentétes ezzel. Indulását az imperialista Németország „hatalomvédte bensőségének" fojtott levegője határozza meg. Férfikorának nagy élménye ifjúkori világának és világnézetének válságosra fordulása, a szakítás az ifjúkor politikai nézeteivel. Öregkorát a fasizmus elleni szakadatlan publicisztikai küzdelem tölti ki. Míg tehát Goethe életművének – ugyancsak a művön végig nyomon követhető – típusait, éppen a művészi felfogás elmélyült történelmisége következtében, egyre erősebben igázza le az absztraháló művészi stilizálás, ugyanez a fejlődés Thomas Mann-nál egy

más korban, mikor az imperialista háborúk és a fasizmus foglalják el azt a helyet, amely Goethénél a francia forradalmat és Napóleont illette meg, egészen más következményekkel jár: a konkrét költői meghatározó elemek, mindenekelőtt az ábrázolt emberek társadalmi, történelmi vonatkozásai fokozatosan gazdagodnak. Látjuk: a polgári társadalomban élő ember sorsfordulói határozzák meg a legnagyobb német polgári írók alkotói útját. Az ember gazdaságilag megalapozott társadalmi-erkölcsi megújhodásának és felszabadulásának utópikus reménye adja meg a goethei *Faust* égi jeleneteinek költői hitelét. Hogy mindezek az alapok meginognak, hogy aláaknázottak – ez az élmény határozza meg Mann *Faustus*-regényének tragikus atmoszféráját.

Ez a párhuzam, amely művészileg mint ellentét érvényesül, határozza meg mindkettőjük sajátos viszonyát a kor irodalmi áramlataihoz. Goethét és Thomas Mannt egyaránt jellemzi, hogy egyfelől nem zárkóznak el egyszerűen az új tendenciák elől, másfelől azonban nagyon kritikusan állnak velük szemben. Mindketten az emberi viszonyok totalitására irányítják tekintetüket, az emberiség haladására, amelyet természetesen mindketten megnyilatkozásaiban ellentmondásosnak tekintenek. Ebből az alapmagatartásból mindkettőjüknél finom fogékonyság keletkezik aziránt, hol és mennyiben mutatkoznak a művészi újítások mögött ilyen reális változások az emberekben és viszonyaikban, azok meghatározó elemeiben. Ugyanekkor pedig kritikus magatartás jön létre minden tendenciával szemben, valahányszor az új művészet művészileg szentesíti a társadalmi-történelmi valóság felületes, esetleg éppenséggel reakciós, valóságos áramlatait. Goethe viszonya a romantikához nagyon világosan kifejezi ezt a magatartást. És Thomas Mann, aki sok modern törekvés iránt nagy fogékonyságot mutat, ugyanekkor a „szellem- és értelemellenes mozgalmak" kimondott ellenfele; világosan látja, „hogy az irracionális divattal gyakran olyan vívmányok és elvek feláldozása és rakoncátlan félredobása jár, amelyek nemcsak az európait teszik európaivá, hanem az embert is emberré." E magatartás stiláris következményeiről később kimerítően beszélünk.

Mikor e párhuzammal kapcsolatban akkora súlyt helyezünk kortól függő stílusproblémák ellentétességére, újra felvetődik a párhuzam jogosságának kérdése. Ez nemcsak Goethének Thomas Mann fejlődésében játszott döntő szerepén alapszik; gyökerei mélyebbre nyúlnak. Mikor Thomas Mann arra törekszik, hogy az őt kezdettől fogva foglalkoztató problémákat egyetemes szintre emelje, a *Wilhelm Meister* és a *Faust* goethei egyetemessége számára döntő fontosságúvá lesz.

Ez sem formailag értendő. A *József*-regényeknek formailag, még ha a formát a lehető legtágabb értelemben vesszük is, semmi közük a *Wilhelm*

Meister-regényekhez. Még kevésbé van köze a *Faust*-regénynek – a címben rejlő tudatos célzás és a problémában, az egyes motívumokban feltalálható erős kapcsolatok ellenére – Goethe világköltemányéhez. Itt inkább belső fejlődési párhuzamosságról van szó, amelynek az imént felmutatott társadalmi, történelmi különbségek miatt formai ellentétként kell mutatkoznia.

De hát miben áll akkor ez a párhuzamosság? A *József*-ciklus tekintetében például abban, hogy a kettőjük ifjúkorában szubjektivisztikusan, lírailag egymotívumúan és – az akkori világnézeti fejlődésnek megfelelően – többékevésbé „időtlenül", azaz történelemfölötti módon, pszichológiai-erkölcsi síkon, tehát zárt formában felvetett problémák most történelmi konkrétsággal, társadalmi általánosítással és ezért szimfónikusabban, többszólamúan jelentkeznek. Persze a különbségek itt is nagyon jelentősek: a *Werther* elgondolásában és kivitelében sokkal tudatosabban társadalmi célzatú a *Tonio Krögernél*. Ennek ellenére világosan láthatók azok a párhuzamos vonalak, amelyek egyfelől a *Werther*től a *Wilhelm Meister*hez, másfelől a *Tonio Kröger*től a *József*-ciklushoz vezetnek.

Hogy József alakja Tonio Kröger folytatása, tudtommal első ízben Slochower mondta ki. Nincs terünk itt ennek kimerítő elemzésére. Elég arra utalnunk, hogy József alakja Tonio Krögernek (és Thomas Mann világából származó testvéreinek) lelki, erkölcsi problémáját fűzi tovább, de a művész életére való közvetlen vonatkozás nélkül. Helyesebben: a művészet és az élet ellentéte, amely a Tonio Kröger-problematikát még egészen betölti, itt egyrészt úgy jelenik meg, mint az élettel szembeni meghatározott, sajátos magatartás, melyből adott szubjektív és objektív feltételek között művészet keletkezhet, másfelől ez a magatartás általános-emberi fogalmazásban, társadalmi feltételekre visszavezetve, a polgári társadalom központi problémájaként jelentkezik. Ugyanez a fejlődés Goethénél is látható, ha a *Wilhelm Meister*t a *Werther*rel, a *Tassó*val, ezzel a „hatványozott Wertherrel", és a *Színházi küldetés* Wilhelm Meisterével hasonlítjuk össze. Az átmenetekben is sok a párhuzamosság: a *Halál Velencében* Aschenbachját túlzás nélkül nevezhetjük „hatványozott" Tonio Krögernek stb.

De éppen ezek a könnyen szaporítható párhuzamok mutatják egyúttal az ellentétet. Éspedig éppen a döntő kérdésben, a művészet a valóság meghódításának útja, tehát az ember egyetemes harmóniájának kialakítására szolgáló eszköz. És mert ez a kérdés Goethénél kora nagy problémáiból, a francia forradalom előkészületeiből és következményeiből, a kapitalizmus fejlődéséből fakad, mert alaptendenciájában a humanizmus megőrzésére és e történelmi feltételek között szükséges átalakítására irányul, ebből a művészet és élet viszonyában egészen sajátos kapcsolatok, komplexumok adódnak.

Itt ezeket csak egészen röviden sorolhatjuk fel. Mindenekelőtt: az emberi, erkölcsi „tökély" a fontos, ellentétben a kapitalista-bürokrata egyoldalúsággal, ziláltsággal és dilettantizmussal. Elsősorban arról van szó, amit Goethe Herderhez írott híres ifjúkori levelében Pindarosz olvasásának hatására így fejez ki: „Ha merészen a kocsiban állsz és négy friss ló ágaskodik a gyeplőben szilaj rendetlenséggel, te hajtod őket és a kirugaszkodót, a megbokrosodottat vered és hajtod és kormányzod és fordítod és vered és visszatartod és újra hajtod, míg végre mind a tizenhat láb egy ütemre visz a célhoz – ez a tökély." Csak így érthető Werther vágya a társadalmi tevékenységre, amelyet Napóleon annyira hibáztatott, így a Tasso és Antonio közötti viszony, így Wilhelm Meister fejlődése, a művészi egyoldalúságban való elcsenevészesedés veszélye.

De Goethe átélte a művészet elszigetelődésének kezdetét is a polgári társadalomban. Kettős harcot folytatott e tendencia ellen, amelynek objektív ellenállhatatlanságát egyre világosabban érezte: egyfelől meg kellett védeni a művészetet mint művészetet, a művészet tisztaságát a kor esztétikaellenes erőivel szemben, még ezek között a körülmények között is, másfelől ugyanekkor meg kellett menteni a művészet társadalmi jellegét a közeledő elszigetelődéssel szemben. Innen Goethe állandó, egyre erősödő törekvése a – Németországban nem létező – „nagyvilág" felé. Ide torkollnak a két *Wilhelm Meister*-regény utópiái.

Thomas Mann felléptekor ez az utóbbi folyamat már lezárult; a modern művészet elszigetelődése a kapitalista társadalomban már befejezett tény. Különösen Németországban, ahol 48 és 71 eseményei még annak az eleven kölcsönhatásnak a mozgási terét is megszűkítik a modern művészet és a társadalmi élet között, amely Franciaországban például még létezett. Így aztán a fiatal Thomas Mann nem láthat kivezető utat: a „világ" ki van rekesztve művészetének köréből. Az első világháború arra az elkeseredett kísérletre bírja Thomas Mannt, hogy kapcsolódást keressen a közösség német tradíciójához, filozófiailag megalapozza és igazolja Németország és a demokratikus Nyugat ellentétét. Gondoljunk a kultúra és civilizáció, a költő és irodalmár ellentétére Thomas Mann akkori háborús írásaiban. Mindezekben azonban lépten-nyomon megmutatkozik alkotásának dialektikája is. Elsősorban a poroszság emberi ellentmondásának feltárásában, amely a *Halál Velencében* novellát a háborús írások előzetes kritikájává teszi. Ehhez járul a nyugati polgári-demokrata civilizáció jogos kritikája. Csak ezeknek az ellentmondásoknak – később kialakult – totalitása derít fényt az emberi civilizáció általános veszélyeztetettségére az imperialista korban.

Thomas Mann e fejlődését az *A polgár nyomában* című esszében már kimeri-

tően boncoltuk. Itt csak az alkotásában jelentkező új motívumok felmutatása szükséges. Már ifjúkorában is az élet és halál szembeállítása szabja meg a mű szerkezetét, ez azonban a háborús válság előtt egyszólamú: az élet itt csak látóhatár lehet, csak egy – reménytelen – vágy tárgya. Az igazi tartalom a halál külső és belső győzelme.

A világnézeti válság a problémák konkretizálását hozza magával. Mindenekelőtt a halál princípiuma konkretizálódik a betegség, az enyészet iránt érzett rokonszenv formájában. Ha a polgári társadalom elszigetelt egyénéből indulunk ki, az élet (a világ) elérhetetlen. A fiatal Thomas Mann is látja az egészség és az élet egységét a közösségben, de ez az egység nem ölt nála konkrét alakot, polarizáltan lép fel egyfelől Hans Hansen, másfelől Klöterjahn személyében. Már az ifjúkori művekben is felfedezhetők polémikusan karikatúraszerű vonások a halál híveinél (Tristan, Bajazzo), de ez a tendencia most önirónia lesz (Cornelius professzor), vagy fantasztikus nyárspolgársággá válik a *Varázshegy*ben, és tetőpontját éri el a varázsló és az elvarázsolt – fantasztikus – hipnózisában *(Mario és a varázsló)*.

Nem lehet itt feladatunk, hogy ezt a fejlődést boncoljuk. Utalásaink csak azt akarták megmutatni, hogy a nevelési regény szerves csúcsként nő ki Thomas Mann fejlődéséből. József útja az elzártságtól az emberi, társadalmi közösséghez vezet. De Thomas Mann már sokkal előbb – és nem véletlenül – Goethéről szólva úgy határozza meg a nevelődés eszméjét, hogy az „hidat és átmenetet alkot a személyes emberi bensőség világából a társadalmiság világába." Ez az út a tiszta – és mind a fiatal Józsefnél, mind az ifjú Thomas Mann hőseinél a nárcizmusig menő – öneszméletből a társadalmi aktivitáshoz vezet. Csak ez győzi le az enyészetet, betegséget és halált az egészség és élet jegyében.

A nevelési regény színtere a bibliai monda Egyiptoma. Ezzel Thomas Mann mentesíti magát a jelen közvetlen társadalmi rajzától. Ez a nevelési regény szempontjából már azért is fontos, mert – mint más helyen már kimutattuk – Thomas Mann, a költő határozottan utópiaellenes beállítottságú, éles ellentétben a *Tanulóévek* utópikus befejezésével, a *Vándorévek* egész elgondolásával. De a történelmi tárgyválasztás (akárcsak az utópia) igazi költőknél a jelenkor valóságos és lényeges objektív meghatározásainak arányait is kifejezi. Így hát Egyiptom itt a halál országa. Könnyed, fenntartásokkal teli, érzelmi hangsúlyoktól zsúfolt iróniával festi meg Thomas Mann Egyiptom társadalmi-világnézeti válságát, József nevelésének hátterét, hajtóerejét. Ebben a halálországban egyfelől nagyon különbözőképpen hangsúlyozott, élettől elforduló dekadenciát látunk Peteprénél és az ifjú Fáraónál; jóság, értelem, emberiesség, igazságosság jelentkezik itt, de mindig a tehetet-

lenség különböző formáiban. Másfelől az enyészet a maga leghamisítatlanabb formáiban jelentkezik: mint Bechnekes főpap udvaronci, machiavellisztikus, obskurantista fanatizmusa, mint a halál országának csiszolt felszíne mögött rejtőzködő barbár szenvedélyek felszabadultsága Petepré feleségénél. Eni sorsa ugyan egyénileg nézve megindító, ugyanakkor azonban emberileg egyénített képe a fasizmus keletkezésének. Groteszkül jelentkezik mindkét szélsőség a két ellentétes törpében.

Ebben a világban játszódik le József nevelődése. Igaz, hogy ez már családjában, Palesztinában elkezdődött. Mann ábrázolása mindkét esetben a jelenre is vonatkozik. Szellemes iróniával himbálódzik a mondabeli „egykor", a „soha és mindig" és a közt, hogy a történetet mély emberi értelemben vonatkoztassa a jelenre. Mert ha ez a vonatkozás nem lenne, miért beszélné el olyan kimerítően a mondát? Hiszen Thomas Mann, ugyancsak ironikusan és sok fenntartással, energikusan előtérbe állítja az elbeszélő egyéniségét és stílusát. A jelenre vonatkoztatás éppen Tonio Kröger és József belső azonosságában rejlik, de egy nagyobb, sokkal tudatosabb, mélyebben emberi történelmiség keretében. A kiindulópont a tehetséges hős öntetszelgő bezárkózása a maga álomvilágába: az a képzelgése, hogy mások jobban szeretik őt maguknál. Ez idézi elő az összeütközést, a regény első „vermét". A veremben határozott változás megy végbe Józsefben, aki azonban mégse veszti el hitét ellenállhatatlanságában. Ebből keletkezik bűnrészessége az Eni szenvedélyével való konfliktusban: a második verem. Teljes megsemmisülése mindkét esetben csak mások nagylelkűségének, Rubennek és Peteprének köszönhető. Ebben a kérdésben, ahol külsőlegesen nézve még célzásszerű vonatkozás sincs a jelenre, Thomas Mann a német psziché, a német hybris egy mély vonását tárja fel: éppen ez a saját belső ellenállhatatlanságba vetett hit a német összeomlás egyik fontos lelki és erkölcsi indítóoka.

József nevelődése éppen ennek a magatartásnak legyőzése. Nem a kifelé forduló tevékenység döntő önmagában. Ilyen már Petepré házában is volt, de nem akadályozhatta meg a hős önhibájából bekövetkező bukásának megismétlődését, nem győzhette le azt az eredeti típus struktúráját, hogy saját álma, a világról alkotott saját képzete hatalmasabb az objektív valóságnál.

Csak a második bukás után következik be az ifjú Fáraó vallási forradalmával szoros kapcsolatban a lényeges belső változás, amihez természetesen az is hozzátartozik, hogy az első bukás ugyancsak szoros kapcsolatban állott a vallásos-társadalmi reakcióval. Csak most vezeti az életbe a halottak birodalmát, csak most válik ügyes jószágigazgatóból egy egész nép kenyéradójává, forradalmi diktatórikus vezetőjévé.

Itt, ahol a német célzások talaját látszólag egészen elhagyta, lesz a regény

az eddiginél is mélyebben német. Mann több ízben francia típusnak nevezi Schillert, ellentétben a német Goethével. Mint Thomas Mann-nál mindig, úgy itt is tévedéseiben is valóságos és lényeges probléma áll előttünk, mert hiszen Thomas Mann a jelenkorra vonatkozóan azonosítja a demokráciát és a politikát; úgy gondolja, hogy igazi politika csak a demokrácia talaján keletkezhet. Mindegy, hogy ezt eleinte negatív előjellel, politikamentesen, sőt politikaellenesen fogalmazta meg (innen valók hamis nézetei a nem politizáló Goethéről), mindegy, hogy maga a fogalmazás ebben az elvont általánosságban kiélezett, túlzott vonásokat rejt magában. Mindezek ellenére Thomas Mann itt objektíve fontos, későbbi alkotó munkája számára döntő szempontot mondott ki a jelenkor megítélésében. Ennek jelentőségét majd csak a Faust-regény elemzésénél látjuk.

Goethe azonban nem politikamentes, hanem a politika tipikusan német fajtáját gyakorolja, azt, amely nem ismeri a „lent" aktív fogalmát. Ez a tendencia először felvilágosító módon jelentkezik nála, aztán a technikai-gazdasági fejlődési tényezők öntevékeny és döntő hatásának értékelésében. „Nem félek attól – mondta Goethe Eckermann-nak –, hogy Németország nem lesz egységes: jó műutaink és jövendő vasutaink majd megteszik a magukét." Innen állásfoglalása a Szuezi-, a Panama- és a Duna–Rajna-csatorna ügyében, innen sok döntő mozzanat a *Faust* befejezésében.

Schillerben, mint csaknem minden német polgári demokratában, az a felismerés él, hogy a demokratikus és még inkább a forradalmi cselekvés számára testet öltött, konkrét példaként német talajon egyszerűen nem lehetséges. Így áll elő Schillernél a német életút eltorzulásának tipikus költői megtestesülése: a felülről csinált forradalom modellje; nem véletlen, hogy a nagy jelenet Posa és Fülöp között, amelyben ez a magatartás a legnagyobb költői erővel fejeződik ki, németföldön ellenállhatatlan hatású. Ez a felfogás végigvonul az egész német fejlődésen. (Ne csak Lassalle *Sickingen*jére gondoljunk, de még a politikailag radikális, a „francia" Heinrich Mann *IV. Henrik*jére is.) Nem véletlen tehát, nem valami eltérés a németségtől, ha Thomas Mannt itt a *Don Carlos* útjain találjuk. Ez természetesen nem jelent közeledést a német valóság schilleri kifejezéséhez. Annál kevésbé, mert a közben eltelt másfél évszázad minőségi különbséget teremtett ebben a helyzetben: ami Schillernél a német elmaradottság, a demokratikus átalakulásra való objektív és szubjektív éretlenség egyszerű költői tükröződése volt, most új hangsúlyt kapott, a tömeg-aktivitásban, a „lentről" jövő teremtő lehetőségekben való hitetlenség hangsúlyát.

Thomas Mann fejlődése nemcsak a demokráciához vezet, hanem a szocializmus elkerülhetetlenségének elismeréséhez is. Ez a lehetőség azonban mégis

életműve ábrázolói körén kívül marad. Ezt természetesen személyes fejlődése is magyarázza. Gyökerei azonban mélyebbre nyúlnak: Mann realizmusának legnagyobb erőssége, mint azt már többször kifejtettem, hogy csak azt ábrázolja, ami a német valóságban valóságosan és nem csupán követelésként van jelen; ezt gyökeréig ábrázolja, de nem vetíti előre a jövőt. Ez Mann nagy realista erőssége.

Ugyanakkor azonban ez együttjár történelmi és társadalmi látóhatárának bizonyos megszűkülésével is. Mert először is, bár Németországban eddig minden lentről jövő mozgalom kudarcot vallott, e mozgalmak jövője még távolról sem dőlt el. Másodszor: ezek a meghiúsult mozgalmak, kudarcuk minden okával együtt, szervesen hozzátartoznak a német nép arculatához. Mann-nál látható ennek a helyzetnek néhány társadalmi-pszichológiai oka és számos következménye, a jelenség maga azonban hiányzik költői világképéből. Ezért játszik élete művében az egész „lent" még kisebb szerepet, mint magában a német valóságban. És ez teszi demokratizmusát és szocializmusát, a kor reakciós vonásai ellen folytatott küzdelmét néha elvonttá, sőt olykor ingadozóvá és iránytalanná.

Ellene lehetne vetni ennek, hogy ezek a motívumok mind a József-téma körén kívül esnek. Erre mindenekelőtt azt lehetne válaszolni, hogy a téma – különösen olyan szervesen alkotó írónál, amilyen Thomas Mann – sohasem véletlen. A mítosz szeretetteljes, bár mindig fenntartásokkal teli, ironikus kezelése arra mutat, hogy mély, a lényeget érintő rokonság áll fenn a tárgy és Thomas Mann legfontosabb belső törekvései között. Szinte lehetetlen természetesen egy jelentős költő eredeti belső látomását utólag a műből rekonstruálni. Mégis úgy tűnik, hogy a holtak birodalma, József alakja és fejlődése, valamint néhány más hős a műnek ebből az ősforrásából fakad. Ide tartozik azonban a felülről csinált forradalom is, amelynek legáltalánosabb vonásai már a mondában megtalálhatók, és melynek e mítosz légkörében magától értetődő, kizárólagos evidenciája van.

Az eddig tárgyalt mozzanatok – tudatosan – kívülről gyakorolt kritikát jelentenek. Ez a „kívülről" azonban lényegileg hozzátartozik ahhoz, ahogyan Thomas Mann a mítoszt elbeszéli. Mert annak ily kimerítő elmondása, a történelmibe és a mítikusba való mély behatolással és e behatolás állandó, ironikus megszüntetésével, egyenesen megköveteli, hogy ez a „kívülről" jövő kritika legyen az elbeszélés értelme, vonatkozása a jelenre. Az elbeszélő mindig a jelenben él, és Mann szüntelenül hangsúlyozza is – fenntartásokkal teli iróniájával – ezt a vonatkozást. A viszony természetesen sohasem közvetlen, sohasem allegorikus, még csak nem is szimbolikus. A halottak országa éppoly kevéssé „jelenti" Németországot, mint annak idején Cipolla Mussoli-

nit. De az egész konkrét gazdagságában – bonyolultan, mindig tele fenntartásos iróniával – a jelen konkrét egészére vonatkozik. Ha az elbeszélés értelme nem a jelen „tua res agitur"-ja, az elbeszélésnek nincs igazi epikai evidenciája.

A felülről csinált forradalom esetében sem. Itt is fontos rokonságot látunk Goethe fejlődésével, ugyanakkor még fontosabb eltéréseket tőle. A nevelés dialektikája mindkettőjüket kivezeti a pusztán személyes élet „kisvilágából" a „nagyvilágba", a társadalmi életbe. Mindkettőjüknél – már kimutatott okokból – a „nagyvilág" egyúttal a „fent" világa. Ez a „fent" ugyan *mindenkiért* való munkát jelent, de sohasem maguknak a *tömegeknek* a teljesítményét, tettét, és ezért sohasem jelent kölcsönhatást a tömegekkel, belső viszonyt a tömegekhez. József, a „kenyéradó" a „felülről" csinált forradalom győzelme után is éppoly elszigetelt marad társadalmilag, mint a tragikusan elbukó Posa márki. Bármennyire megtelik is József nevelődési folyamata társadalmi tartalmakkal, mégis csak pszichológiai és erkölcsi nevelődés ez a társadalmiságra. Míg azonban ily módon Goethe számára legalább a valóságos „nagyvilág" utópikus követelésének képe áll elő, nevezetesen a Faust befejezésénél, éppen a szabad nép utópikus perspektívájával, ez a „nagyvilág" Thomas Mann-nál önmagát szünteti meg. Itt válik – éppen helyes magvát illetően – döntővé Thomas Mann-nak az a tétele, hogy a politika egyenlő a demokráciával. Mert az igazi „nagyvilág" eszerint csak demokratikus lehet. Mindegy tehát, hogy a felülről csinált forradalmat a *József*-legendában tisztán esztétikailag a monda úgy alapozza meg, mint egyedül lehetséges megoldást, a tárgynak ez a struktúrája mégis fontos következményekkel jár. József átalakulása, nevelődése nem más, mint pszichológiájának, erkölcsiségének, magatartásának társadalmivá válása. A tevékenységet, az ebből a nevelésből fakadó hatásokat ragyogóan festi az író. Objektíve ábrázolt igazi „nagyvilág" azonban nem születik a műben, mint még a *Wilhelm Meister*ben és a *Faust*ban is, ahol a fentebb jelzett végső perspektíva az egész műre visszahat. Mann-nál csak az ő „kisvilága" kap új – rendkívül fontos – lelki és erkölcsi meghatározó elemeket.

A „kisvilág" viszonya a „nagyhoz" a *Faustus*-regény központi kérdése. Aki a József-legendát illetően kételkedne a „nagyvilág" említett hiányában, mert a legenda Józsefének és a legenda Fáraójának társadalmi tevékenységük akkor a „nagyvilágot" jelentette, arra hivatkozhatna, hogy a „nagyvilág" és a „kisvilág" viszonyának általunk kifejtett megfordítása csak a jelenre való vonatkoztatás által jön létre. Ez azonban – művészileg is – elkerülhetetlen. Éspedig azzal a sajátos közvetítéssel, hogy a „nagyvilág" lehetősége itt az alkotói folyamat jelenében döntő szerepet játszik. A Posa-szerep, a felülről

csinált forradalom Lassalle *Sickingen*jében – művészileg is – sokkal anakronisztikusabb, mint Schillernél magánál. Thomas Mann Faustusát mármost egyfelől jellemzi és igazolja, hogy a 48 előtti Németország tényleg nem hozott létre autochtón demokratikus „nagyvilágot", úgyhogy annak hiánya történelmi és ezért művészi hitelű. Másfelől azonban hiányzanak ebből a világból mindazok a kísérletek, amelyeket egy demokratikus „nagyvilág" megteremtésére – ha eredménytelenül is – a munkásosztály tett Németországban. Thomas Mann tehát a német valóságot ábrázolja 1945-ig, de csak az eredményeket, nem az egész fejlődés folyamatát, az utójátékot Németország kulturális fejlődéséhez, politikai és társadalmi félresiklásához. Ez az utójáték annyiban előjáték, amennyiben a múlttal való oly radikális leszámolás, amilyen ebben a regényben fellelhető, már immanensen, az önkritika súlya által szükségképpen tartalmazza a jövő elemeit. Hogy Goethe *Faust*ja a „nagyvilágból" egy szabad nép perspektíváját bontakoztatja ki, utópia ugyan, de reális alapja az a történelmi valóság, hogy az egész klasszikus német irodalom és filozófia Lessingtől Heinéig a 48-as demokratikus forradalom ideológiai előkészítése volt. Thomas Mann *Faustus*-regénye pedig befejezése, utójátéka az egész 48 utáni fejlődésnek.

Ily módon az új Faust a dolgozószoba Faustja. Éspedig olyan Faust, akit nem jellemez a komoly, tehát aktív tettekké váló törekvés arra, hogy kitörjön a dolgozószobából a szabadba. Így az egész Faust-komplexus valamennyi problémája ebbe a dolgozószobába szorul, mert az igazság- és életkeresés összekapcsolása a társadalmi gyakorlattal itt eleve lehetetlen. Olyan Faust születik tehát, akinek környezete kizárólag a „kisvilág", a dolgozószoba, kölcsönhatásban azzal az élettel, amely bekopogtathat és amelynek be is kell kopogtatnia a dolgozószoba ajtaján.

Tehát: raabei légkörbe helyezett Faust. Ez természetesen nem szűkebb irodalmi értelemben értendő, még annyira sem, amennyire a *Tonio Kröger*ben stormi légkörről lehetne – joggal – beszélni. Itt az ábrázolt valóság alapvonásáról van szó: Raabéval fordul el a német irodalom – a társadalmi-történelmi viszonyok nyomására – elszánt rezignációval a „nagyvilágtól". Raabénál részben ezt a kényszerű elfordulást magát látjuk, perifériku hősöket, akik valaha a szabadságharcokban, a diákmozgalomban, Bolivar alatt stb. harcoltak és ezekben a harcokban kísérelték meg hasztalanul az áttörést a „nagyvilág" felé. Részben pedig alakjainak zömében felfedezhetjük az emberi eltorzulást a meg sem kísérelt áttörés következtében a korabeli Németországban. Raabe humora tragikomikus rezignációval mutatja azokat az eltorzulásokat, amelyek minden emberben, minden németben szükségképpen bekövetkeznek világuk e társadalmi megszűkülése következtében: a szellemi és érzelmi

bensőséggel való túlterheltséget, amely aztán igen gyakran unalomba, sivárságba, groteszk vagy banális filiszterségbe megy át.

Ez a raabei légkör értelme. Thomas Mann Faustusának világa ettől nemcsak hasonlíthatatlanul magasabb művészi színvonalában különbözik, hanem abban is, hogy itt minden komoly áttörési kísérlet hiányzik az élet felé, még a hiábavaló is. (Gondoljunk a rendkívül finom Marie Godeau-epizódra, ahol Thomas Mann a kudarc legbensőbb akarását különösen plasztikusan ábrázolja.) A vilmosi kor „hatalomvédte bensőségének" légköre természetesen a német imperializmus társadalmi fejlődése során, az első világháborúban elszenvedett vereség után egyre veszedelmesebben átcsap a közeledő barbárság fojtó levegőjébe. A „hatalomvédte bensőség" egyre határozottabban változik át egy embertelen, emberellenes reakció újonnan feltornyosuló erejének néha jóhiszemű, gyakran belsőleg léha szellemi előkészítésébe, kulturális támogatásába. De a német szellemnek – amennyiben az ilyen egyre tudatosabbá váló antihumanizmus még megérdemli a szellem nevet – ez a társadalmibbá válása, ez a „politizálódása" raabei légkörben, bár erősen megváltozott raabei légkörben megy végbe: egy „kisvilágban" amellyel nem áll szemben „nagyvilág", amely a „nagyvilág" minden tartalmát és adottságát magába visszavonultan különcködő, ezoterikussá váló és reakciós, mindegyre barbárabbá váló filiszterségébe rántja le.

Ilyen „kisvilágban" játszódik Thomas Mann Faustus-tragédiája. És ez minden kiélezetten tragikomikus vonása ellenére csak azért lehet igazi tragédia, mert az új Faustus dolgozószobája mereven és szigorúan elzárkózik a környező világ elől. Legalábbis lélektanilag és erkölcsileg. Míg az értelmiség, amellyel a hősnek dolga akad, egy mélyen reakciós sznobizmus groteszk haláltáncának tánclépéseivel siet a fasiszta barbárság felé, Mann Faustusának, Adrian Leverkühnnek szubjektív élete merő aszkézis és világmegvetés; tipikus magatartása kora embereihez a „megcsömörlés a világtól". Tragikomikus, helyesebben objektíve groteszk módon tragikus sorsa egyrészt abban áll, hogy mindazok a tartalmak, amelyekre a hős gőgősen önmagába zárkózottan alkotásában rábukkan, mégis – igaz, hogy csak végső soron – a legmélyebb rokonságban vannak a kor sznob módon reakciós törekvéseivel. Másrészt pedig – ezzel szoros kapcsolatban – ott rejlik groteszk tragikuma, hogy éppen ez a „csömör", ez a szinte szerzetesi elfordulás a környezet és a kor embereinek életétől, nyitja meg az utat az életébe és munkájába behatoló ördögi elemnek.

A dolgozószoba az új Faust számára tehát egészen mást jelent, mint a régi számára jelentett. A régi Faust dolgozószobája a mű elején hasztalan (mágikus) kitörési kísérleteivel ugrópont éppen a „nagyvilágba" való kitörés felé,

az út a gondolat társadalmi gyakorlattá való átalakításához vezet. Az új Faust dolgozószobája ellenben kívülről nézve ugyan sokkal hermetikusabban el van zárva a társadalmi külvilágtól, valójában azonban boszorkánykonyha, amelyben a kor minden végzetes tendenciája legsűrítettebb formában jelentkezik. Hogy ez mereven következetes kompromisszum-mentességével, tragikusan végigvitt szigorával a külvilágban mindenekelőtt idegenkedést és megbotránkozást kelt, mit sem változtat ezen az egységes struktúrán: Adrian Leverkühn gondolatvilága, művének tartalma, formája és problematikája foglalata, enciklopédiája mindannak, amit a korszellem jóban és rosszban létrehozni képes. A dolgozószoba „kisvilágának" légköre mindannak kvintesszenciája, amit a német szellemiség a maga „hatalomvédte bensőségében", társadalmilag megszabott magábaszorítottságában, magábataszítottságában – hogy a témának engedelmeskedve ezen a ponton egzisztencialista modorban fejezzük ki magunkat – mint „világot" a magáénak mondhat. Ez a dolgozószoba az imperialista kor német értelmiségének „nagyvilágpótléka". Tehát: a modern Faust áll előttünk egy imperialista módra átalakított raabei légkörben.

Mivel azonban a szellemiség, a művészi produkció e struktúrája az egész imperialista korszak nemzetközi tünete, amely Németországban csak legtisztább – de éppen azért legeltorzultabb, legproblematikusabb, legördögibb – formájában jelentkezik, Adrian Leverkühn csupán sajátos megjelenési módjában tekinthető különleges német típusnak. Általános érvénye messze túlnyúlik Németország földrajzi és szellemi határain. Ahogyan már Nietzsche és Spengler, Freud és Heidegger minden helyi német vonásuk ellenére nemzetközi jelenségek voltak, sőt – éppen nemzetközileg nézve – legkiütközőbb, legiránymutatóbb alakjai mindannak, ami az imperialista kor szellemiségében végzetes volt, ugyanez áll Adrian Leverkühn Thomas Mann által mesterien ábrázolt zenéjéről.

Mert a „nagyvilág" objektív eltűnése a világképből általános jellemvonása az uralkodó osztályok kultúrájának az imperializmusban. A gazdaság, politika és kultúra ebben a korban, még ha a polgári demokrácia világában bontakozik is ki, alaptendenciájában mélységesen antidemokratikus. A nagy forradalmakban egykor kivívott demokrácia – a monopoltőke, a pénzoligarchia folyton növekvő és folyton reakciósabbá váló hatalma következtében – mindinkább önmaga karikatúrájává változik. A „szabadság" egyre üresebbé váló külső formái, mindinkább képmutatásba süllyedő ideológiái megmaradnak, de egyre élesebb ellentétben állnak a társadalmi valósággal és ezért egyre hangosabb tiltakozást váltanak ki a gondolkozó értelmiségből.

Ez a tiltakozás természetesen eleinte csak ritkán fordul a demokrácia új

helyzetének valóságos társadalmi tartalma ellen az imperializmusban. Leggyakoribb formája általában: a demokrácia mint a társadalmi hanyatlás jelensége ellen irányuló általános oppozíció, vagy a demokrácia problematikájának általánosító feltárása. Ez a társadalmi és ideológiai helyzet biztosít a német változatnak gondolati és művészi megfogalmazásában is, nemzetközi általánosságot: a demokratikus nyilvánosság eltűnőben levő „nagyvilága" mélyre süllyedt német formájában egyszerre hat rémkép és csábítás gyanánt; mindenesetre a polgári demokrácia politikai-társadalmi sorsának, kulturális perspektívájának jelképeként, bár bizarr módra eltorzult jelképeként jelenik meg.

Nem feladatunk itt, hogy a német és nemzetközi antidemokratizmus e bonyolult kölcsönhatásait közelebbről megvizsgáljuk, és ezzel a „nagyvilág" hiányában, illetve eltűnésében a világkép közös és megkülönböztető vonásait konkretizáljuk. Itt be kell érnünk néhány utalással. Mindenesetre a német viszony az új Faustus dolgozószobája és a „nagyvilágba" való kitörés objektív és szubjektív lehetetlensége között: ez határozza meg a döntő különbségeket Goethe Mefistója és Thomas Mann regényének ördögalakjai között.

Mert a Kísértő itt kettős alakban jelenik meg. Minden átszellemültség ellenére, amelyen az ördögi princípium Goethénél a reformáció ábrázolásával összehasonlítva keresztülmegy, a földi birodalmak és minden dicsőségük csábító felkínálása nem választható el tőle. (Külön tanulmányokban fejtettem ki, milyen bonyolult a viszony Faust és Mefisztó között.) Ez a kérdés Thomas Mann-nál csak mint az ördög földi, irónikus karikatúrája jelentkezik. Saul Fitelberg impresszárió, ez az avantgardista zenével spekuláló tőkés teszi a csábító ajánlatot Adrian Leverkühnnek, akinek áruja „komolyan és jövővel terhesen botrányos, ami holnap már a legjobban megfizetett nagy divat, az igazi művészet lesz." „És mégis, figurez vous, azért jövök, hogy elcsábítsam magát, köpenyemen magammal vigyem és a magasból megmutassam önnek e világ minden birodalmát és azok minden dicsőségét, sőt lábai elé rakjam őket . . ." Ajánlata rögtöni gúnyos elutasításban részesül. Szubjektíve Adrian Leverkühn tudni sem akar arról a reális társadalmi alapról, amelynek kulturális hatásaiból, ha a megvető ellenzékiség, a patetikus és gúnyos paródia formájában is, művészete végső soron fakadt, és amely annak tartalmát és formáját megszabja. Abban a becsületesen átélt illúzióban él és dolgozik, hogy független korának társadalmi környezetétől, társadalmi áramlatait, nem tesz engedményeket, és nem hajlik meg előttük.

És legalább közvetlen értelemben valóban így is van. Ha azonban a dolgot magát nézzük, más, ellentétes kép tárul elénk. Adrian Leverkühn nagyon jól tudja, mi a zene (a művészet és általában a szellemiség) történelmi helyzete korában. Nemcsak hogy jól tudja, nemcsak hogy állandóan és feszülten végig-

gondolja, hanem valamennyi stílusproblémája is ebből a feszültségből fakad: a kor, a jelen minden ponton kedvezőtlen a művészet, a zene szempontjából – hogyan lehetséges tehát, hogy ne lépjen ki ebből a korból, ne szakítson vele elszántan és gyakorlatilag, és mégis valóban művészi színvonalú zenét alkosson?

Már a fiatal Adrian Leverkühn módfelett problematikusnak látja ezt a kérdést, mikor pályát választ, mikor a teológiáról áttér a zenére. Igaz, hogy ezt a kérdést először csak mint személyes problematikáját veti fel. Beszél „világ iránti csömöréről", belső hidegségéről, az unalomról, amely a legérdekesebb problémák közepette hirtelen elfogja. Tudja, hogy hiányzik belőle az a „robusztus naivitás", amelyről tudva tudja, hogy az igazi művész lényegéhez tartozik.

De ez a hidegség nemcsak Adrian személyes pszichológiai tulajdonsága, hanem értékelési módja is: akármennyire vágyik is melegség után, belül azért a hidegen kritikus, unott magatartást tekinti magasabbrendűnek, a világ lényegéhez szabottnak; jellemző, hogy már nagyon ifjan ironikusan beszél a normális zene „istállói melegéről". Mindezek még általános vonásai a modern művésznek, amilyennek Thomas Mann általában ábrázolja; ebben a tekintetben Adrian csak Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach ifjabb testvére.

Fontosabb, hogy már a pályaválasztáskor felmerül a modern művészet általános és egyúttal sajátos problematikája, noha Adriannál egyelőre csak mint a maga személyes problematikájának tudata. Egyik nagy és döntő levelében beszámol első tanítójának arról az „elvetemült" tulajdonságáról, hogy a legfontosabb és legmegkapóbb zenei mozzanatok közben mindig érzi a komikumot: „Talán ugyanakkor könny szökik szemembe, de a nevetésinger erősebb nálam – átkozott módon mindig nevetnem kellett a legtitokzatosabban hatásos jelenségeknél, és ettől a túlzott komikum iránti érzéktől menekültem a teológiába, azt remélve, hogy lecsillapítja bennem ezt az ingert – de benne is csak egész tömeg szörnyűséges komikumot találtam." Mindeddig továbbra is csupán Adrian személyes beállítottságáról van szó, Tonio Kröger és Aschenbach magatartásának fokozódásáról, mely fokozódás persze már az új minőségbe való átcsapást jelzi. Ez az átcsapás nyilvánul meg elmélkedései folytatásában, mikor Adrian kezd áttérni az ábrázolásnak e magatartásból adódó problémáira: „Miért kell, hogy szinte minden önmaga paródiájaként hasson nálam? Honnan van az az érzésem, mintha a művészet csaknem minden, sőt, minden eszköze és hagyománya *ma már csak paródiának lenne jó?*"

Hogy e magatartás objektiválása, mi több, a ma egyedül méltó művészi

magatartásként való szentesítése társadalmi-történelmi, modern művészi szükségszerűség, azt aláhúzza az a válasz, amelyet Adrian tanítója, ez a művészetfanatikus ad tanítványának vallomására. Így ír: „A művészetnek ma éppen ilyen emberekre van szüksége . . . A hűvösség, a gyorsan telített értelem, az ízléstelenség iránti érzék, a fáradékonyság, a csömörre való hajlam, az undorodás képessége – mindez nagyon is alkalmas arra, hogy a vele kapcsolatos tehetséget elhivatássá emelje. Miért? Mert csak részben a magánszemélyé, másrészt azonban egyéniségfeletti természetű és kollektív érzését fejezi ki a művészi eszközök történelmi elhasználtságának és kimerítettségének, meguntságának és az új utakra való törekvésnek."

Lehetetlen itt bemutatnunk a modern művészet e szubjektív és objektív meghatározó elemeinek további kibontakozását Adrian Leverkühn zenei fejlődésében. Amit Thomas Mann Adrian Leverkühn alkotómunkájának, művei megszületésének, struktúrájának és hatásának ábrázolásában nyújt, egyedülálló csúcsa az egész világirodalomnak. A művésztragédiákat eddig szinte kivétel nélkül a művész és az élet, a művészet és a valóság közötti viszony és összeütközés oldaláról ábrázolták; lényegében a fiatal Thomas Mann is ezt tette. Itt azonban, ahol a középponti problematika már a műbe csap át, az ábrázolás szükségszerűen a mű keletkezésére és struktúrájára is átterjed és a modern művészet megoldhatatlan, tragikus problematikáját magukon a műveken kell művészileg kifejeznie.

Eddig csak egyedül Balzac kísérelt meg ilyesmit *(Az ismeretlen remekmű* és *Gambara)*. Ezek azonban az *Emberi színjáték* egészében csupán novellisztikus epizódok voltak, noha profétikusan sok mindent jóval előre kimondtak a modern művészet megoldhatatlan problematikájából. Thomas Mann azonban kétszeresen túlmegy Balzacon. Balzac látta a modern művészi kifejezési eszközök belső problematikájának több határozott, nagyon lényeges mozzanatát, és mély belátással és sok erővel ábrázolta tragikus hajótörésüket az ábrázolandó valóságon. Nála azonban ez mégiscsak egy jövőbeli tendencia lángeszű előrelátása volt, amely éppen ezért az emberi komédia egészében csak epizód lehetett. Másfelől ez a konfliktus nála csak objektíve volt tragikus: Balzac Frenhofer-ja lélektanilag és erkölcsileg még a régi, bensőleg rendületlen, problémátlan művész; a megoldhatatlan konfliktus csupán a modern kifejezési eszközök és az érzékletesen ábrázolt tárgyiasság esztétikai szükségszerűsége közötti objektív dialektikus ellentmondásból adódik.

Balzac után egész sora következik azoknak a művésztragédiáknak, amelyekben a modern művész emberi és erkölcsi magatartása az élettel szemben válik problematikussá; Thomas Mann ifjúkori művei zárják le ezt a fejlődést. Ebben a műben viszont, mint az imént kifejtettük, a modern művészi maga-

tartás a mű struktúrájába csap át. Thomas Mann nagy írói tette ebben a regényben az, hogy ezt a folyamatot olyan gazdagsággal, olyan mélységgel, olyan érzékletesen ábrázolja, hogy Adrian Leverkühn alkotói folyamatának egész problematikája láthatóan és plasztikusan áll előttünk. Hiszen az egész nagy regény tartalma főként a leverkühni művek keletkezésének és lényegének ábrázolásából áll. És Thomas Mann nemcsak az ilyen művek egész sorát tudja szellemi és művészi sajátosságukban megeleveníteni az olvasó előtt, hanem ugyanakkor hősét, aki csupán zeneszerző, kizárólag művész, művészetén kívül jóformán nincs is élete, művészi magatartásából kiindulva gazdag és életteljes egyéniségnek tudja ábrázolni.

Csak mellékesen jegyezzük meg: Adrian Leverkühn zenéje éppen úgy Thomas Mann eredeti alkotása, ahogy az öreg Faust világnézete Goethe alkotása volt. Ahogy amott nevetséges lett volna Bruno vagy Spinoza elsőbbségére hivatkozni, ugyanúgy teszi magát nevetségessé manapság Arnold Schönberg „szellemi tulajdonának", Adrian Leverkühn zenéjének visszakövetelésével. Mert a Faustus-regényben ábrázolt zene eredetisége semmiképp sem az atonalitás önmagában, hanem a legújabb zene általános jellege mint a szellemi és morális dekadencia koncentrált kifejezése, Adrian Leverkühn tragikus lelki meghasonulásának, tragikus tönkremenésének képe azokon a feloldhatatlan ellentmondásokon, melyek akkor jönnek létre, ha valaki végig akarja vinni ezeket a tendenciákat. Az a zeneszerző vagy az a zene azonban, mely élvezettel lubickol a dekadencia mocsarában, melytől mi sem áll távolabb, mint hogy saját tendenciáit tragikusan végigvigye, mely tudni sem akar – és joggal – Adrian Leverkühn művészetének és személyiségének tragikus végéről, önként rekeszti ki magát a Thomas Mann által életre keltett szellemi világból. E mű rangját és nívóját éppen tragikus kimenetele határozza meg; ezzel emelkedik ki Adrian Leverkühn alakja magányosan, de mégis reprezentatívan a mai dekadencia fecsegő kórusából.

Más tanulmányaimban ismételten beszéltem arról, hogyan vész el a modern irodalomban mindinkább az alakok „szellemi arculata", hogyan egyenlősödnek az irodalmi hősök mindinkább a belső szellemi élet igen alacsony színvonalán. Thomas Mann mindig azokhoz a ritka kivételekhez tartozott, akik ebben a hanyatló korban az ár ellen úsztak, a polgári művészi fejlődés, az irodalom és művészet rafinált művészette ábrázolt csendéletté való átváltoztatásának árja ellen. Itt, bizonyára tudatos ellentétben a modern irodalom és művészet szellemi kiüresedésével, olyan művet alkotott, amelyben az alakok legdifferenciáltabb plasztikája szinte kizárólag a szellemi szférából származik. Ezt a világirodalmi viszonylatban egyedülálló teljesítményt itt elöljáróban meg kell állapítanunk. Kellő elemzése külön tanulmányt követelne.

A mi feladatunk itt más. Célunk az, hogy ezt a regényt úgy mutassuk be, mint korregényt, mint a jelen polgári kultúrájának tragikus foglalatát. Ezért nem vállalkozhatunk a nagyszerű részletek vizsgálatára, hanem vissza kell térnünk az alapproblémához. Thomas Mann itt az egész modern művészet problematikájának elemzését nyújtja. Megmutatja, hogyan nő ki egyrészt szükségszerűen a tiszta szubjektivitás, a minden közösségtől való elidegenedés, minden közösség megvetése az imperialista kor modern polgári individualizmusából, hogyan old fel a műben ugyanilyen szükségszerűen minden régi és új társadalmi, művészi kötöttséget. Ezért Adrian parodisztikus magatartása a szellemi becsületesség egyik jele. Másrészt megmutatja Thomas Mann, hogyan fakad ugyanebből a helyzetből szakadatlanul a szintézis, a fegyelem, a rend és megszervezettség vágya, ámde anélkül, hogy bármiféle reális alapja lenne a népi életben, a társadalom világában, tehát ugyanabból a szubjektivitásból eredően, amely a bomlást előidézi, felbomlasztja önmagát is.

Adrian ifjúkori barátja és életrajzírója egyszer „archaikusan forradalmi iskolamesternek" nevezi hősét. És Adrian maga szól az önmagát feloldó szabadságról a modern életben és művészetben. A szintézis vágyáról így beszél: „Amellett azonban valami korszerűen szükségszerűt fejezhetne ki, valami javulást ígérőt a szétzúzott konvenciók és minden régi kötöttség felbomlásának korában, röviden egy olyan szabadság korában, amely már-már ragyaként üli meg a tehetséget, és a meddőség vonásait kezdi mutatni." A szintézis vágya tehát körben forog, szubjektív kifejezése a modern polgári művészet és kultúra circulus vitiosusának: egyfelől szélsőségesen szubjektivista marad, alapja ugyanúgy csak a szubjektumban van, mint a felbomló szabadságnak, másfelől a mindenáron való rend kívánságában benne van a készség, hogy az ember alávesse magát akármilyen rendnek, mihelyt az, tetszés szerinti eszközökkel, véget vet a szabadság kivezető utat nem engedő önkényének.

Adrian ifjúkori tanítója egy ízben előadást tart egy furcsa figuráról, egy műveletlen amerikai szektaalapítóról, aki szektája gyakorlati céljaira egy dőre, minden alap nélküli, új zenei „rendelméletet" dolgozott ki. A fiatal Adrian ezt az elméletet természetesen nagyon komikusnak találja. De mikor ifjúkori barátja kicsúfolja a feltalálót, ezt feleli: „Hagyd ezt a figurát békén, rokonszenvezek vele. Legalább volt érzéke a rend iránt, és még a legbárgyúbb rend is jobb, mint a semmi rend." Ezért kell ennek az egyéniség modern felbomlásából fakadó, de mindig merőben szubjektivista, rend és szintézis utáni vágynak világnézetileg szakadatlanul azokat a tendenciákat súrolnia, amelyek az imperialista reakció megerősödéséhez, sőt a fasizmushoz vezetnek. Ebben

nyilvánul meg a modern művészetnek, mint a korszerű reakciós világnézet formai szintézisének legbensőbb irányvonala.

Leverkühn zenéje mögött tehát az igazi művész mélységes kétségbeesése áll, aki nem bízik többé a művészet társadalmi mivoltában, sőt korunk polgári társadalmában sem. Valamennyi – persze immanensen művészi – áttörési kísérlete csak fokozza ezt a belső ellentmondást, a művészet önfelbomlását, az élettől való elvi távolállás miatt. Mindez objektíve a művészet elhalásához vezet. A hős ifjúkori barátja és életrajzírója, aki még ó-humanista odaadással viseltetik a művészet iránt, egy tragikus pillanatban mégis ezt írja: „Távol legyen tőlem, hogy a művészet komolyságát tagadjam; de igazán komoly helyzetben visszautasítjuk a művészetet és művészetre képtelennek bizonyulunk." Ne mondja senki, hogy ez „általánosan emberi" magatartás. Éppen itt ismét rá kell mutatnunk a két kor ellentétességére, amelyben Goethe és Thomas Mann dolgozott. Goethe még azt mondja válságairól és a művészet szerepéről bennük:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
*Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.**

Ezért dereng fel Adrian Leverkühn barátja és életrajzírója előtt éppen egyik legfontosabb szerzeményének, az *Apokalipszis*nek leírásakor „az esztétaság és barbárság közelsége egymáshoz, az esztétaság mint a barbárság szálláscsinálója ugyanabban a lélekben . . ." Ezért mondja erről a műről: „Mily gyakran találja célba ezt a művet az a szemrehányás, hogy abbeli kényszerében, hogy a legrejtettebbet is feltárja zeneileg, az állatot az emberben csakúgy, mint a lélek legfinomabb rezdüléseit, éppúgy belehullik a véres barbarizmus, mint a vértelen szellemiség bűnébe. Azt mondom: célba találta, mert az a gondolata, hogy bizonyos értelemben a zene élettörténetét annak zene előtti, mágikus-ritmikus elemi állapotától egészen legbonyolultabb tökélyéig magába fogadja, talán nemcsak részben, hanem egészében kiteszi ennek a szemrehányásnak." A mű további elemzése közben – egészen öntudatlanul – megállapítja Leverkühn zenéjének összefüggését a művészet elembertelenedésének legmélyebb tendenciáival az imperialista korban: „A kórus instrumentalizált, a zenekar vokalizált – olyan mértékben, hogy eltolódott a határ ember és dolog között." Ezért látja a mű lényegét az összhang és disszonancia funkciójának tudatos visszájára fordításában: „Az egész művön uralkodik az a

* S ha kínjában az ember ajka néma,
Nekem az Ég szót adott bánatomhoz,
(Gáspár Endre fordítása)

paradoxon (ha ugyan ez paradoxon), hogy a disszonancia benne minden nagy, komoly, jámbor és szellemi kifejezésére szerepel, míg a harmonikus és tonális a pokol világának van fenntartva, ebben az összefüggésben tehát a banalitás és közhely világának."

Mindezt legalább jeleznünk kellett, hogy egész jelentőségében megértsük a döntő ellentétet az ördög lényege és a funkciója között Goethe és Thomas Mann Faust-költeményében. Nem külsőség, hogy Mefisztó ott teljesen az objektív valósághoz tartozik, míg itt – mint már Dosztojevszkijnél – csak a hős belső világának kivetülése. Ez abból a már kifejtett helyzetből következik, hogy ennek a Faustnak a tragédiája a dolgozószobában játszódik le. A régi Faust elhagyja a dolgozószobát, hogy meghódítsa az egész valóságot, a „kisvilágot" éppúgy, mint a „nagyot". Így sorsa az emberiség sorsa, világsors lesz. Az erők, amelyekkel küzd, amelyek lelkéért küzdenek, az objektív valóság, az emberi társadalom objektív erői; így természetesen maga Mefisztó is. Feketemágiája, bűvereje, mint más helyen kimutattam, pusztán formailag fantasztikus, társadalmi tartalmát nézve azonban ugyanolyan reális hatóereje az objektív valóságnak, mint maga Faust, mint tettei és mint az emberek, akikre irányulnak, akik áldozatai lesznek és akiknek ő maga áldozatává lesz.

Egészen más a helyzet, ha a tettek mind a dolgozószoba falai között játszódnak le. Így van ez már Ivan Karamazovnál. Az apagyilkosságnak Dosztojevszkijnél mindenekelőtt lelki-erkölcsi valósága van, inkább belső kísérletezés önmagával, belső iskolája az önvizsgálatnak, az önmegismerésnek, mintsem a külső valóság brutális ténye. (Így van ez már Raszkolnyikov valóságos gyilkosságával, amint az különösen világossá válik, ha pszichológiáját és erkölcsi magatartását, cselekvését összehasonlítjuk rokon elődjével, Balzac Rastignacjával.) Mann Faustusának a dolgozószobára épülő struktúrája tehát szerves szükségszerűséggel hozza létre az ábrázolási mód bizonyos rokonságát, amely helyenként az ördög érzéki megjelenésére is kihat.

Szellemileg és művészileg azonban ez a rokonság merőben külsőleges, lényegtelen; „hatásról" nem lehet szó. A hasonlóságot a kor rokon tendenciái hozták létre. De itt is fontosabbak a különbségek, mint az alkalmi egyezések. Dosztojevszkij a problémát lélektanilag és erkölcsileg veti fel. Ezért oly egyszerű a viszony Ivan Karamazov és ördöge között – a valóság és a látomás közötti bonyolult lebegés ellenére. Ivan helyesen és kimerítően mondja kínzójának és kísértőjének: „Önmagam megtestesülése vagy, egyébként csak egyik oldalamé . . . Gondolataimé és érzéseimé, de persze csak a legundorítóbbaké, a legostobábbaké . . ." Fent és lent, ég és pokol élesen elválnak egymástól abban a világban, amelynek ábrázolására Dosztojevszkij törekszik. Dosztojevszkij világának valóságos ábrázolása persze már dialektikus bonyolultságo-

kat mutat, amelyek messze túlmennek ezen a viszonylag egyszerű erkölcsi-metafizikai dualizmuson, de Ivan Karamazov viszonyát ördögéhez ez a dualizmus szabja meg: az ördög saját lelki-erkölcsi alvilágának megtestesítője.

Természetesen Adrian Leverkühn számára is az – hogyan lehetne másképp az ördög az ő ördöge? Az alvilág azonban itt, Thomas Mann imperialista faustusi világában egészen más, sokkal bonyolultabb jelentésű, mint a Karamazov-tragédiában. Mindenekelőtt, hogy talán a legfontosabbal kezdjük: ez az ördög csak a meglevő lelki energiák felszabadításának princípiuma: „Ahol semmi sincs, ott az ördögnek sincs keresnivalója . . . Mi nem teremtünk semmi újat – ez a mások dolga. Mi csak feloldunk és felszabadítunk. Pokolba küldjük a bénaságot és félénkséget, a szűzies aggodalmakat és kételyeket. Felpezsdítjük az embert, és csupán egy kis ingerösztönzéssel eltakarítjuk a fáradtságot – a kicsit és a nagyot, a személyeset és a korból származót." Ezért ennek a fausti világnak ördöge „a lelkesültség igazi ura", éspedig a betegségben, az embertelenségben, az emberellenességben rejlő lelkesültségé.

Mann ördöge pontosan tudja, hogy történelmi dolgokról beszél, a jelen kulturális helyzetéről. A mód, ahogyan a művész emberi létezését leírja, sokban emlékeztet Tonio Kröger önvallomásaira: „A művész a gonosztevő és az őrült testvére . . . Mi az, hogy beteges és egészséges! A beteges nélkül az élet soha életében nem volt meg." És ugyanebben az értelemben mondja Adriannak: „Életednek és az emberekhez való viszonyodnak általános elhidegülése a dolgok természetéből fakad – vagyis inkább a te természetedből . . ." Természetesen itt is a különbségek döntők. Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach saját emberi sorsukban valami általánosan emberit, történelemfölöttit látnak. Az új Faustus ördöge tisztábban lát. Éppen Goethére való hivatkozással gúnyolja Adriant: „Ez az éppen, nem gondolsz az időkre, nem gondolkozol történelmileg, ha panaszkodsz, hogy ez és ez mindent *egészen* megkapott, az örömök és fájdalmak teljét, anélkül, hogy eléje állították volna a homokórát, benyújtották volna neki végül a számlát. Amit amaz azokban a klasszikus időkben még valahogy nélkülünk is megkaphatott, azt manapság csak mi adhatjuk meg". És még tovább megy a gúnyolódásban, mikor nemcsak minden ördögi elem hiányát hangsúlyozza Goethénél, hanem rámutat az ördögi adományok sajátosan modern voltára is: „És mi jobbat adunk, csak mi adjuk az igazit és valódit – ez már nem a klasszikus, barátocskám, amiben általunk részesülsz, ez az archaikus, az ősi, a már réges-régen nem tapasztalt. Ki tudja ma még, ki tudta akár a klasszikus korokban is, mi az ihlet, mi a valódi, régi, ősi lelkesedés, a kritikától, béna megfontolástól, senyvesztő értelmi ellenőrzéstől halvánnyá nem betegített lelkesedés, a szent önkívület?" Csúfondá-

rosan cáfolja, mintha az ördög volna a kritika védnöke, ellenkezőleg, ő a gáttalan irracioinális intuíció védőszentje.

Másfelől Tonio Kröger és Aschenbach az ellentét kiegészítéseként megálmodta és megteremtette a mű tökélyét, szenvedett érte, feláldozta érte életét, emberi létét; és ha mégoly problémáktól tépett volt is életük, a mű tökélye sohasem vált számukra problematikussá. Nem így Adrian Leverkühnnél és történelemfilozófikusan gondolkodó ördögénél, aki jól tudja, mi a mai helyzetben a sajátságosan mai. A modern művészetről ezt mondja: „Nem fenyeget-e az a veszély, hogy a produkció kiapad? És ami komolyan vehető még íródik, fáradtságról és kedvtelenségről tanúskodik." Amellett az ördög itt a helyzet külső „szociológiai" okait felszíneseknek minősíti és elutasítja azzal, hogy az igazi okok mélyebben keresendők: „Maga a komponálás lett túlságosan nehéz, kétségbeejtően nehéz. Ahol a mű nem fér már össze a hitelességgel, hogy dolgozzék ott valaki?" Ezt a gondolatsort így folytatja: „Amit nem tagadok, az bizonyos elégtétel, amelyet a »Mű« helyzete általánosságban szerez nekem. Nagyjában és egészében a művek ellen vagyok. Hogyan ne telnék tehát valamelyes örömöm a kórságban, amely a zenei mű eszméjét megtámadta! . . . A zenei anyag történelmi mozgása a zárt mű ellen fordul . . . A kifejezés alárendelése a kibékítő általánosságnak a zenei látszat legbensőbb princípiuma. Ennek befellegzett. Az az igény, amely úgy véli, hogy az általános a különösben harmonikusan bennefoglaltatik, önmagát cáfolja meg. Befellegzett az eleve és kötelezően érvényes konvencióknak, amelyek a játék szabadságát biztosították". És ugyanebben az összefüggésben Adrian parodisztikus törekvéseit nyomorúságos „arisztokrata nihilizmusnak" mondja. Látjuk tehát, hogy mindaz, ami Tonio Kröger és Gustav von Aschenbach problematikájában az egyetlen szilárd pont volt, itt egyenesen a problematika középpontjába nyomul.

Az ördög tehát Adrian Leverkühn egész belső lényének hatványozódása, nemcsak a benne levő rosszé, mint még Iván Karamazovnál. A kifejlett imperialista korszak alvilága a modern művész teljes benső életét magában foglalja. Természetesen Adrian Leverkühn is visszaretten attól az ellenszenves torzképtől, amelyben az ördög megjelenik, éppúgy elretten tőle, mint Ivan Karamazov, a dolog mögött azonban mégis valami egészen más rejlik. Ez az ördög az imperialista önmegsemmisítés karikaturisztikus koncentrációja, az ember és a mű bomlásáé, az önmagát megszüntető művészlété, mindez pedig éppen egy olyan életben nyilvánul meg, amely kizárólag a művészetnek szenteli magát, amely egész életét, egész emberi mivoltát a művészet kedvéért megsemmisíti –, hogy aztán a legtökéletesebb művekben a művészet, a művészi alkotás önmegszüntetését hajtsa végre.

Ezért mondhajta az ördög joggal a pokolról: „Alapjában csak folytatása az extravagáns létnek." És egyúttal ezt is tudja: „Az extravagáns létezés az egyetlen, amely egy büszke lelket kielégít. Dölyföd valójában sohasem akarná egy langyos sorsra kicserélni." Ennek a Faustnak a pokla éppoly kevéssé túlvilági, éppúgy csak a mai (polgári) ember világa, mint a jelenkori polgárság önfelbomlasztásának korábbi jelentős kritikusainál, Dosztojevszkijnél, Strindbergnél vagy Shaw-nál. Csak éppen itt sokkal radikálisabban összpontosul a legmagasabbra és legjobbra, a – látszólag – legidőtlenebbre, a – látszólag – legidőellenesebbre, leginkább polgárellenesre, mint amazoknál.

Puszta szószaporítás volna, ha élő mintát keresnénk Mann Faustusához. Ha a hős alakjában valami távoli felcsendül, az csupán Nietzsche aszketikus világtól elfordult, életsóvár, világkerülő és diktatorikusan kemény alakja. (Kettőjük sorsában is vannak nyilván nem véletlen egyezések.) Fontosabb, hogy az alakban sok minden bujkál a nietzschei világnézet dekadens-prefasiszta lényegéből. Több évtizeddel ezelőtt Stefan George verset írt Nietzsche tragédiájáról, ahogyan azt ő értelmezte. A megoldás George értelmében így hangzik: „Énekelnie kellett volna ennek az új léleknek . . ." George ezzel kitér az igazi Nietzsche-tragédia megértése elől. De öntudatlanul mégis némiképp megtalálta a mottót ehhez a regényhez. Mert Thomas Mann azt mutatja meg, milyen lett volna Nietzsche éneke, mi lett volna a tartalma és formája, pátosza és parodisztikus jellege a mai világban. A kritikusabb, mert a humanizmushoz igazi hűséggel ragaszkodó Thomas Mann ezt a tragédiát éppen egy ilyen szólam konkrét kifejtésében mutatja meg.

Thomas Mann ördöge tehát az imperializmus egész polgári kultúrájának történetfilozófiai kritikusa. Itt is mély kapcsolat áll fenn Leverkühn és ördöge között; gondolkodásában és művében az előbbi is kora történetfilozófiai kritikusa. És nem véletlen, hogy az élethez való gyönge közeledésének, a tőle telhető legtisztább és félénk kísérletének végső összeomlása után, kis unokaöccse borzalmas halálát követően Leverkühn ezt a beszélgetést folytatja barátjával:

„– Úgy találtam, hogy nem szabad lennie.

– Minek, Adrian, minek nem szabad lennie?

– A jónak és nemesnek – felelte – annak, amit emberinek mondanak, noha jó és nemes. Amiért az emberek harcoltak, amiért a zsarnokok várait ostromolták, és amit ujjongva hirdettek a rajongók, annak nem szabad lennie. Visszaveszik. Visszaveszem.

– Nem egészen értelek, kedvesem. Mit akarsz visszavenni?

– A kilencedik szimfóniát – válaszolta."

Ez a fordulat világítja meg a döntő pontot. Adrian sokkal korábban kifej-

tett felfogása szerint éppen ebben van az új zene szellemi és kulturális győzelme. „Felszabadította a zenét a mucsai szakmaszerűség és a kisvárosi tilinkózás világából, és kapcsolatba hozta a szellem nagy világával, a kor általános és szellemi mozgalmával . . . Mindez Beethoven utolsó műveiből és polifóniájából indul ki . . .” Ezért olyan fontos, hogy barátja és életrajzírója így ír Leverkühn utolsó művéről, a Faust-szimfóniáról: „Nem kétséges, hogy Beethoven Kilencedik Szimfóniájára gondolt, amikor a szó legbúskomorabb értelmében annak az ellendarabját írta.” És mivel Leverkühn munkásságának ez a szellemi és alkotói csúcspontja, döntően fontos, hogy benne mélységes tudatossággal és magas művészi fokon visszaveszi mindazt, ami az emberiség fejlődésében jó és nemes. Ez az alkotás tehát az ördög diadala.

Ez azonban mégsem utolsó szava a műnek, még Adrian Leverkühnnek sem. Az utolsó tragikus és késői önmagáraismerésben és önkritikában, amelyet még közvetlenül elméje elborulása előtt végrehajthat, kritikusan törvényt ül az ördög felett, a maga ördögsugallta produktív önmarcangolása, arisztokrata nihilizmusa fölött:

„Mert bezzeg, szerelmetes feleim, hogy megálla a művészet és fölöttébb megnehezedék és ennenmagát csúfolja ki, hogy minden megnehezedék, és a szegény emberfia bizony eltévelyedék nagy nyomorúságában, lévén ebben az idők hibásak. Ha valaki azonban az Ördögöt vendégségbe hívja, hogy ezt legyőzze, és keresztültörjön őrajta, megfertőzteti a lelkét, és nyakába veszi az idők bűneit, melynek okából elkárhozik. Mert írva vagyon: Legyetek józanok és virrasszatok! Sokaknak azonban nem adatott ez, hanem ahelyett, hogy bölcsen figyelmeznének, mi szükség a földön, hogy jobb legyen, és bölcsen törődnének azon, hogy az emberek között olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna, és tisztes beilleszkedést, az ember kirúg a hámból és megrészegedik a pokol borában: ezek okából odaadja a lelkét, és ebek harmincadjára jut.”

Tehát itt is, nehezebben, kevésbé ragyogóan, mint Goethénél, apóteozis nélkül, sőt félelmetes önmegsemmisítés árán, mégis perspektíva nyílik az ördögön és az ördögin túl. Az apoteózis hiánya itt sem külsőség, nem formai elem, hanem azt az alapvető különbséget fejezi ki, hogy Goethe Faustja az ördögi princípiumot tevékenységével, munkájával győzte le, Mann Faustja pedig csak azzal, hogy egész működésének utolsó, elkésett kárhoztatásában kritikailag felismerte és feltárta a művében rejlő ördögit.

Adrian Leverkühn utolsó szavaival ez a zenésztragédia nemcsak az imperializmus zenéjének, művészetének és kultúrájának tragédiájába csap át – ez a vonatkozása a mondottak értelmében belsőleg már kezdettől fogva meg-

volt –, hanem egyúttal Németország, a ma polgári életformában élő emberiség tragédiájába.

Ez az összefüggés is csak a tudatosulás, az öntudatossá válás csúcsára jut a befejezésben. Magában véve azonban nemcsak elejétől fogva benne rejlik a műben, hanem egész epikai formáját is megszabja. A regény végén mindössze a magánvalóból magáért való lesz; az eszmei csúcspont itt egyúttal az egész felépítés, valamennyi kompozíciós elv szellemi és művészi igazolása.

Ez az összekapcsolódás igen sajátos formában jelenik meg, amelyet kissé közelebbről kell szemügyre vennünk, mert ebben a formaalkotási módban világosan kifejezésre jut a külsőleges közelség és a mélyreható távolság, sőt ellentétesség Thomas Mann és a modern regénystílus között. Itt természetesen az időbeli lefolyás ábrázolásának problémájáról van szó, amelyben a különböző új irányok egy ideig valósággal tobzódtak. Akármilyen határozott is az elutasítás az így keletkezett, gyakran egészen üres, merőben művészieskedő műhelykísérletekkel szemben, mégis világos, hogy ez a törekvés (sőt divat) sem volt puszta irodalmi rigolya, hanem – sokszor eltorzult, modorossá, sőt játékossá vált – művészi tükörképe az egyén és az egyéni élet viszonyának saját társadalmi keretéhez, pontosabban: ahhoz a történelmi korhoz, történelmi időfolyamathoz, amelynek ez az egyéni élet része és mozzanata.

Minden további nélkül érthető, hogy ez a probléma művészileg csak akkor vetődhetett fel, mikor az irodalom már tudatára ébredt az epikusan ábrázolt történés történelmi voltának: tehát csak a modern regény korszakalkotó Scott-féle megújítása óta. A regény természetesen még utána is soká megtartja hagyományos, bár alaposan módosult elbeszélési módját. Mert Scott újítása csak a történelmiséget, tehát a történelmi időfolyamatot teszi művészileg tudatossá. Az egyéni élet azonban éppen nála éri el a legmagasabb igazságát és konkrétságát, mint a történelem mozzanata még nem válik problematikussá. Ennek művészi következménye az, hogy ábrázoló epikus az egyéni és a történelmi időfolyamatot elválaszthatatlan egységként élheti át és ábrázolhatja; az egyéni keletkezés és elmúlás – a valóság objektív lényegének megfelelően – szerves alkotórésze marad a társadalmi-történelmi keletkezésnek és elmúlásnak. Minden történelmileg és egyénileg meghatározott stiláris változaton túl még ez az ábrázolásmód uralkodik a *Háború és béké*ben, sőt a *Buddenbrook-ház*ban is.

A problematika csak ott kezdődik, ahol az egyéni életfolyamat belső értelmetlenségének élménye az epika központi kérdése lesz, tehát körülbelül az *Érzelmek iskolájá*val. Világos, hogy ahol a társadalmi és az egyéni életet egyaránt értelmetlennek látják, ahol a valóság lényegének a legjobb egyéni törekvések szükségszerű csúfos kudarcát tekintik, az idő ábrázolása is új funkciót

kap. Az idő itt már nem az ember természetes, objektív mozgási és fejlődési tereként jelenik meg, hanem halott és pusztító külső erővé torzul: az idő lefolyásában az egyéni élet degradálódása fejeződik ki, az idő azzá a kérlelhetetlen géppé önállósul, amely az egyéni fejlődés vágyát, az egyéni sajátszerűséget, sőt magát az egyéniséget is összelapítja, nivellálja, semmivé teszi. És ha néhány egészen modern szerző – hasonló világnézeti alapon – barátságosabb magatartást tanúsít az időfolyamat iránt, ez csak annak jele, hogy kétségbeesése, pesszimizmusa és irracionalizmusa játékosan léha jelleget öltött.

Csak ebből az élményeltorzulásból, amely természetesen nem véletlenül születik a késői kapitalista, és különösen az imperialista társadalmi valóság talaján, fakadhat és tudatosulhat az egyéni (átélt) és az objektív (fizikai, történelmi) idő radikális elkülönülése. Ennek az elkülönülésnek gondolati kidolgozását a modern filozófia végzi el Bergsontól és Diltheytől Heideggerig és Sartre-ig; időfelfogásuk különbségei számunkra itt érdektelenek, annál is inkább, mert mindezek a különbségek az objektív és szubjektív idő szembeállításán belül maradnak. Íróilag ez az időfelfogás az imperialista korszak epikájának minden formai újítása felett uralkodik, különösen az első világháború utáni időben.

Semmiképpen sem lehet feladatunk, hogy ennek az új állásfoglalásnak a változatait felsoroljuk, elemezzük vagy értékeljük. Fontosak a közös vonások, s ezek közül is a legfontosabb az epikai totalitás egységének és folyamatszerűségének szétzúzása. Mert ha az átélt és valóságos idő ellentétét hangsúlyozzák, ha azok a tempókülönbségek lesznek a kompozíció, a felépítés alapelvei, amelyek az élmény mozzanatában örökléttévé nyújtanak meg egy-egy percet, és az éveket rövid pillanatokká szorítják össze – hiszen éppen így „bizonyítható be" az objektív idő halott volta, alacsonyabbrendűsége, sőt nemléte –, akkor az egész szétporlad a mozzanatok súlyos terhe alatt. Szélsőséges esetekben a szubjektív idővel mint az egyetlen valóságos idő élménymorzsáival űzött játék addig megy, hogy ez az idő lesz az egyetlen fonál, amely az önkényes, heterogén darabokat álösszefüggésekben egybekapcsolja. Az objektív valóság minden fontosság-aránya ezzel sutba kerül. A túltengő szubjektív élmény, amely még Flaubert-nál zátonyra futott a kemény anyagból készült valóságon, itt „saját", „szuverén" erejéből megteremti önmagához méretezett, mert merőben önmagából létrehozott „kozmoszát", és éppen szélsőséges diadalában bizonyítja be saját tehetetlenségét és semmisségét. Korunk minden valamennyire is hiteles írója többé-kevésbé tudatában van ennek a helyzetnek. De mert egészen uralkodnak rajtuk azok az életérzések (és világnézetek), amelyek az imperializmus talajából nőttek ki, ennek az állítólag szuverén szubjektív világnak, ennek a „valóságos" időnek eképp keletkezett tehetetlenségét és

semmis voltát az egyetlen lehetséges pozitívumnak, az életigazság, a világszubsztancia „kozmikusan" lehetséges maximumának érzik. Ezzel szentesítik a valóság szélsőségesen szubjektivista eltorzítását, benne látják a világ eltorzulásának méltó kifejezését, amely szemükben az egész valóság alapja.

Az imperialista korszak írója csak nehezen vonhatja ki magát e befolyások alól, még akkor is, ha tendenciáik formaromboló hatását viszonylag világosan és józanul látja. Itt semmiesetre sem az irodalmi kifejezőeszközök vagy éppen divatok úgynevezett ellenállhatatlanságára gondolunk. Ezeknek az igazi írók sikerrel állhatnak ellen. Hanem arról van szó, hogy ezek a tendenciák az életből – tehát az író életanyagából – nőttek ki, aki tehát korunkat éppen történelmi sajátosságában akarja ábrázolni, nem hagyhatja őket büntetlenül egészen figyelmen kívül.

Itt természetesen nem a kor objektív sajátosságáról, igazi történelmi jellegéről van szó, hanem valóságos lényegének – persze társadalmilag és történelmileg szükségszerűen létrejövő – eltorzult tükröződéséről. Tehát nem arról, hogy korunk objektív társadalmi valósága (vagy éppen az emberiség egész élete, az egész „kozmikus" lét) kibogozhatatlan káosz volna, úttalan útveszẗje az eltorzulásoknak, hanem arról, hogy ez a valóság sokak számára – leginkább a művészileg és világnézetileg fogékony, de a társadalmi valóság objektív hajtóerőitől elidegenedett értelmiségnek – társadalmilag szükségszerűen így jelenik meg.

Magában véve az imperialista korszak a világháborúk és világforradalmak kora. Világos azonban, hogy azok az objektív tendenciák, amelyek gazdaságilag és kulturálisan, a bel- és külpolitikában a világháborúkat készítik elő, lényegileg a világ véres káosszá való átváltoztatására, az emberi eltorzítására irányulnak az egyes egyénben, az osztályokban és nemzetekben. És erejük jelentős; ezt a két világháború, a nemzeti-szocializmus tizenkét éve Németországban stb. világosan bebizonyította. De akármilyen nagy is ez az erő – amely ma ismét az erőgyűjtés, a felvonulás, a toborzás, a kiterjedés és összpontosulás stádiumában van – semmiképpen sem végzetesen ellenállhatatlan. A Szovjetunió több mint harminc éves fennállása, a népi demokráciák keletkezése, a tömegek növekvő ellenállása csaknem minden „metropolisban" és a gyarmatokon nyilvánvaló bizonyítéka ennek. A korunkat közvetlenül jellemző, kaotikusan eltorzult vonások ellenére tehát világosan látható benne a történelmi folyamat iránya egy egyéneket és népeket egyaránt értelmes rendbe összefogó, kultúrával teljes jövő felé.

Igaz, hogy csak annak számára, aki a jövőbe mutató tendenciák erejét meglátni és felismerni képes. Aki továbbra is megragad a 19. század feloldhatatlan világnézeti ellentmondásaiban vagy engedményeket tesz azoknak a reakciós

álmegoldásoknak, amelyeket az imperialista korszak burzsoá spontaneitása szakadatlanul kitermel, vagy ezeknek egészen rabjává lesz: az kénytelen a világot eltorzult és minden emberiességét eltorzító káosznak látni. Már pedig a polgári értelmiség úgynevezett avantgarde-ja éppen így látja a világot. Sajátságos látvány ez. A reakció előrenyomulásának hivatalos ideológiája ma éppúgy, mint Hitler idején demagóg módon harcot hirdet a fenyegető barbárság ellen, kereszteshábor úra szólít fel ellene. Az ekképp meghirdetett „rend" azonban csak a legrosszabb, futószalagon gyárilag előállított irodalmi, művészeti és filozófiai bestsellerekben tűnik összhangnak és rendnek. Mihelyt egy művész, aki ezen a talajon áll, vele rokon befolyások alá kerül, szubjektive őszintén alkot, szubjektive becsületesen igyekszik kifejezni világképét, előttünk áll az eltorzult és eltorzító káosz, a világnak mint egyfelől a halott objektivitásnak, másfelől az egyetlen igazi és élő szubjektív időnek a kettőssége.

Itt olyan hang csendül fel, amely egyetlen műből sem hiányozhatott, amely tartalmát az imperialista korszak polgári világából meríti, ha nem akarja a mű hitelességét, igazán átfogó jellegét veszélyeztetni. Az irodalom igazi nagyságai azonban a csupán tehetséges, akár kivételesen tehetséges emberektől abban különböznek, hogy szívük a helyén van, hogy az új benyomások iránti fogékonyság ellenére mindig pontosan tudják, mi a valóság és mi a puszta látszat, mi a világ objektív lényege, és mi ennek az objektív lényegnek mégoly szükségszerűen keletkező eltorzult visszfénye.

Ezért kap a modern irodalmi időprobléma Thomas Mann életművében, ábrázolási módjában radikálisan eltérő szerepet, mint kortársainál. Vegyük a *Varázshegy*et. Tudjuk, a világnak odafönn (a szanatóriumban) és odalent (a közönséges polgári valóságban) nagyon különböző időélménye, különböző szubjektív időszámítása van. Elemzésével nemcsak a regény alakjai foglalkoznak nagyon behatóan, hanem Thomas Mann maga is. De ő maga tudja, és ezért érzi minden olvasó ennek a lassú epikai haladásnak minden lépésénél: a *Varázshegy* csak lakói számára – és nekik is csak szubjektív elképzeléseikben – külön valóság, elszigetelt külön világ, amelyben állítólag külön idő is uralkodik. Megmutatja, hogy ennek a világnak mesterséges – objektív, – ebben az esetben orvosilag meghatározott – elszigetelődése már csak azért is puszta látszat, mert benne az emberek minden szociális meghatározó eleme, amely sorsukat „odalenn" determinálja, változatlanul érvényben marad. Sőt, amennyire módosulásukról szó lehet, ez csak a „lentről" hozott társadalmi meghatározó mozzanatok nyomatékosabb jelentkezésében, zavartalanabb hatóképességében áll. Az embereknek itt objektive több idejük van; ezért különben öntudatlanságban maradó problémáik tudatosabban fogalmazhatók meg (Castorp–Settembrini–Naphta). Ugyanezekből az okokból azonban filiszteri

tompaságuk vonásai is világosabban kidomborodhatnak, mint „odalent". (A második rész posványos légköre.) A sajátságos időprobléma tehát itt éppúgy elválaszthatatlan mozzanata az objektív létnek, mint „odalent", mint a „normális" regényekben. Thomas Mann a modern ábrázolástechnikai vívmányokat alakjai *egyik* jellemző eszközévé teszi. A szubjektív mozzanatot mint szubjektívet ragadja meg, és ezért illesztheti be szervesen objektív-epikai világábrázolásába.

Még világosabban látható ez a Faustus-regényben. Thomas Mann itt rendkívüli művészi kifinomultsággal használja fel a kettős idő mozzanatát. Egyfelől előttünk játszódik le Adrian Leverkühn élete az első világháborútól 1941-ig, elmeháborodottságban bekövetkező haláláig. Másfelől ifjúkori barátja és életrajzírója, Serenus Zeitblom mindig, éspedig növekvő intenzitással érezteti velünk, mikor veti papírra a halhatatlan barát és mester életrajzát. Ily módon a fasizmus kora, amelyet Adrian Leverkühn már nem élt át tudatosan, a második imperialista háború gyors kezdeti győzelmeivel és szörnyű kudarcaival, mondhatjuk, kórusként kíséri a hős tragédiáját. A regénynek tehát két időszámítása, sőt két időfolyamata van, amelyek szakadatlanul egymásba fonódnak, és szakadatlanul kölcsönösen megvilágítják egymást.

Az utóbbi megjegyzéssel kimondtuk a döntő különbséget is, amely Thomas Mannt avantgardista kortársaitól elválasztja. Mert ez a kölcsönös megvilágítás csupán azért lehetséges, mivel a két szubjektive különállónak látszó idő, az életrajzi történésé és az életrajz keletkezéséé, egyformán objektív, és objektív lényegében – a valóságban és az ábrázolásban is – egységes lefolyású. Szubjektivisztikus elválasztásuk, azáltal, hogy az író nemcsak az életrajzot magát, hanem annak írói keletkezését is elmondja, csak arra szolgál, hogy ábrázoltan kifejezésre juttassa az objektív és összefüggő totalitás meghatározott mozzanatait, amelyek az egyszerűen elbeszélt életrajzban nem juthatnának ábrázolt formában szóhoz, tehát csak elvont kommentárokkal volnának közölhetők. A látszólagos közeledés a modern „többidejűséghez" tehát Thomas Mann-nál bonyolult kerülőutakon fokozottan érvényre juttatja a társadalmi-történelmi kor „hagyományos" realista egységét.

Mi hát ennek az egységnek szellemi és művészi tartalma? Kétségtelenül az összefüggés Adrian Leverkühn munkássága és a német nép tragédiája között az imperialista korszakban.

Ezt az összefüggést közvetíti művészileg az életrajzíró, Serenus Zeitblom alakja. Maga a hős, Adrian Leverkühn személyileg túlságosan elzárkózott, mereven magába húzódó alak ahhoz, hogysem benne ábrázolhatók legyenek a jelenhez fűző vonatkozások. Mi több, egyénisége közvetlenül olyan elszánt

elutasítással áll szemben egész korabeli környezetével, olyan határozottan hangsúlyozza problémáinak és azok megoldásainak művészi voltát, hogy puszta életrajza az életrajzíró személyének fellépése nélkül minél tökéletesebb volna, annál inkább kizárná a „világot" a biográfiából, és ezért mint életrajz is csak tökéletlen, totalitás és vonatkozás nélküli, világnélküli lehetne. Thomas Mann nagy művészete abban nyilvánul meg, hogy a korhoz és a világhoz fűző kapcsolatok, melyek – objektíve – benne vannak Adrian Leverkühn életművében és annak éppen döntő tartalmát alkotják; melyek végső soron formai problémáit is meghatározzák, éppen az életrajzíró egyéniségének előtérbe nyomulásával válnak az ábrázolás lényeges mozzanataivá.

A kétféle idő kölcsönös megvilágítása mutatja tehát, hányszor ment együtt Adrian Leverkühn öntudatlanul korával, sőt hányszor sodorták magukkal őt ennek a kornak tartalmai éppen akkor, mikor a legdölyfösebben azt hitte, hogy semmi köze az őt körülvevő világhoz. Ezeket a vonatkozásokat nem annyira Serenus Zeitblom elemzése és elbeszélése világítja meg, mint Serenus léte maga.

Serenus – sokkal inkább, mint barátja, a dolgozószoba „kisvilágába" száműzött új Faustus – a raabei légkör alakja. Már neve is Raabe világára emlékeztet, és az éleselméjű, átfogó tudású, mély (és mélységesen régimódi) humanizmustól áthatott, félénk klasszikus filológus, aki ráadásul szabad idejében kitűnően játszik a héthúrú viola d'amorén, közelebb áll ehhez az irodalmi égtájhoz, mint Thomas Mann bármelyik alakja valaha. Ehhez járul még a korhoz való viszonya. Ezt alább még kissé kimerítőbben elemezzük. Itt csak annyit bocsátunk előre: Serenus Zeitblom minden világidegensége ellenére figyelemre méltóan kritikusan, ugyanekkor azonban, éppoly figyelemre méltóan, szellemileg is teljesen szembeszegülésre képtelenül áll szemben a fasizmushoz vezető koráramlatokkal. Ez szintén erősen emlékeztet Raabe alakjainak belső kritikájára és ellenállóképtelenségére a közelgő és a berendezkedett bismarcki korszakkal szemben. Ugyancsak az ő alakja hangsúlyozza ennek a szerfelett modern, és általánosan emberi tragédiának kisvárosiasan régimódi jellegét, ezzel megadja, kényszeredettség nélkül, pusztán az atmoszféra-teremtés művészi eszközeivel, legjobb és legrosszabb értelemben tipikusan német, önémet jellegét. A fasizmus maga és oly tipikusan újnémet–imperialista megjelenési formái ugyan döntően belejátszanak a regénybe, sőt egyenesen meghatározzák szellemi-erkölcsi tartalmát, de az élet közvetlenül művészileg feltárt látható felülete a régi Németország, amely vagy belenő az új reakcióba vagy annak rohamával szemben védtelennek bizonyul. Másfelől éppen az ilyen légkörben áll elő az a lehetőség, hogy az író szabadon megmutassa az imperialista Németország legmagasabb szellemi síkját, hogy ép-

pen ennél érzékeltesse a fentebb jelzett kettős mozgást: a belenövést és a védtelenséget.

Serenus Zeitblom „középalak". Epikai funkciója az, hogy bemutassa az ellenállásra való képtelenséget és annak lelki hátterét a legalább erkölcsileg, legalább műveltségében és érdeklődésében legjobb német polgári értelmiségben. Serenus Zeitblom mindenestül régi szabású humanista: erkölcsi undorral utasít vissza a lelki „alvilág" bárminő fajtájára való mindenfajta apellálást. Viszonya barátja zenéjéhez ezért lelkes csodálat, amelyet szakadatlanul egészen mélyreható bizalmatlanság kísér. Ez az érzés a legérdekesebb beszélgetések közben sem hagyja el, amelyekben különösen a két világháború között a fasizmus ideológiáját játszi felelőtlenséggel, „magas szellemi színvonalon" készítik elő. Ez az érzés határozza meg a Hitler-uralommal szemben tanúsított magatartását is.

Thomas Mann „középalakot" választ, a régi Németország egyik típusát, de semmiképpen sem átlagos értelmiségi nyárspolgárt. A legtöbb külsőségben raabei módon bizarrnak ható Serenus épp ily bizarrul egyesíti magában a komikusan ideális hiszékenységet minden hivatalos közléssel szemben, a nyelvnek, sőt a gondolkodásnak is az állami parancshoz való alkalmazkodását azoknak a társadalmi-világnézeti ellentéteknek viszonylag nagyon is élesen látó megítélésével, amelyek Németország sorsát ezekben az évtizedekben eldöntötték. Nagyon jellemző például, hogyan emlékezik meg Hitler tengeralattjáró – háborújának egy új és állítólag sikeres szakaszáról: „Ezt a sikert egy meseszerű tulajdonságokkal rendelkező új torpedónak köszönhetjük, amelyet a német technikának sikerült megalkotnia, és nem tudok elfojtani magamban bizonyos megelégedést mindig eleven feltaláló szellemünk, semmi kudarctól le nem gyűrhető nemzeti rátermettségünk iránt, amely még mindig egész teljességében rendelkezésére áll a rezsimnek, annak a rezsimnek, amely bennünket ebbe a háborúba belevitt, és valóban lábaink elé helyezte a kontinenst, az európai Németország értelmiségi álmát egy német Európa persze némileg aggasztó, némileg rozoga, és a világnak nyilvánvalóan elviselhetetlen valóságával helyettesítve." Számos ilyen passzust találhatunk Serenusnál.

Másrészt néha olyan mély betekintést árul el a társadalmi fejlődés általános mozgási törvényeibe, amely messze túlmegy a legjobb német értelmiségi átlagán. Így például akkor, amikor Németország helyzetét, átalakulását értékeli, az első imperialista háborúban. Érzelmileg az 1914-es augusztusi napok minden illúzióját osztotta, a „közösségi élet egy korábbi formájához" való áttörés vágyát is. Alkalmilag azonban hozzáteszi: „Erkölcsi szempontból nem volna szabad, hogy egy nép eszköze az áttöréshez közösségi életének valamelyik

magasabb formája felé – ha már véresen kell lejátszódnia – a külső háború legyen, a polgárháborúnak kellene ennek az eszköznek lennie."

Még jobban kiütközik ez az érzület afölötti felháborodásában, hogy Hitler és Mussolini Firenzében a kultúra védőinek és oltalmazóinak játsszák ki magukat a bolsevizmus fenyegetésével szemben. Noha „természetesen borzadályt érez a radikális forradalomnak és az alsó osztály diktatúrájának" gondolatára, mégis hozzáteszi: „Tudtommal a bolsevizmus sohasem semmisített meg művészeti alkotásokat. Ez sokkal inkább azok feladatkörébe esett, akik azt állítják, hogy megvédenek bennünket tőle." És e megjegyzések között szerepel érdekes, az akkori Németországban bizonyára nagyon átlagon felüli vallomása: „Így a csőcselékuralommal kapcsolatos nézeteim kényszerűen módosulnak, és az alsó osztály uralma előttem, a német polgár előtt ideális állapotnak tűnik fel, összehasonlítva a most lehetségessé vált *söpredékuralommal.*"

Ezek az ellentmondások mélyen bevilágítanak abba a gondolati káoszba, amely Serenus Zeitblom kimérten választékos, humanista műveltségű kifejezésmódja mögött elrejtve kavarog, de sohasem kap világos és határozott irányt. Már 1918-ban látja, hogy a polgári humanizmus korszaka bevégződött; látja az összefüggést e válság és a fasizmus között. „Igaz: a polgári demokrácia bizonyos rétegei érettnek látszottak és látszanak ma arra, amit söpredékuralomnak neveztem – készek a vele való szövetségre, hogy kiváltságaik élettartamát meghosszabbítsák." De ezek a belátások nála határozott következmények nélkül maradnak, még saját értelmi magatartását illetően is.

Zárkózottabb barátja az ilyen kérdésekben illúziótól mentesebb. Már 1914-ben is az, mikor az „áttörés" vágyáról hűvösen megjegyzi: „Nem sokat érne . . . ha megérteném, mert a durva események elzártságunkat egyelőre még csak teljesebbé teszik, ha ti harcosok még olyan messze elkalandoztok is Európába." Különösen illúziótlannak mutatkozik egy rövid, de igen érdekes beszélgetésben barátjával, amelyben a szabadság dialektikája kerül szóba. Adrian itt egész művészi irányának megfelelően arról a meddőségről beszél, amelyet a szabadság, a „szétzúzott konvenciók" szükségképpen magukkal hoznak. (Néhány művészetre vonatkozó megjegyzést fentebb már idéztünk e gondolatmenetekből.) Serenus ellenvetéseire Adrian a szabadság belső dialektikájáról kezd beszélni, ahogyan ő értelmezi: „De hiszen a szabadság csak egy más szó a szubjektivitásra, ez pedig egy szép napon nem bírja ki tovább önmagával, valamikor kétségbeesik majd abbeli lehetőségében, hogy önmagából váljék alkotó erővé, és védelmet és biztonságot keres az objektivitásban. A szabadság mindig hajlik a dialektikus átcsapásra. Nagyon hamar magára ismer a kötöttségben, a törvénynek, a szabálynak, a kényszernek, a rendszernek való alárendelésében teljesedik be – beteljesedik mindebben, ami persze

azt jelenti, hogy azért nem szűnt meg szabadság lenni." Serenus elutasítja ezt a dialektikus átcsapást: „De hát akkor igazában nem szabadság már, ahogyan a forradalomból született diktatúra sem szabadság." „Olyan bizonyos vagy ebben?" utasítja vissza kurtán Adrian, hogy a beszélgetés további folyamán ismét elforduljon a politikától, és merőben zenei problémákat vizsgáljon.

Fölöttébb sovány tehát, amit Adriannak korához való állásfoglalásáról megtudunk. Még kevésbé látjuk, hogyan befolyásolják az ilyen felvillanó belátások egész magatartását. Mint alkotómunkájának menete mutatja: nagyon kevéssé. Adrian egyik legfontosabb jellemvonása elzárkózása a társadalmi problémáktól, a környező külső valóság elutasító negligálása. Annál jelentősebb, hogy Thomas Mann kevés eszközzel dolgozó művészete ezt a függönyt itt-ott mégis kissé fellibbenti. Mert mint már mondottuk és még kimutatandó, Adrian Leverkühnnek ez a belső szembenállása kora társadalmi-történelmi valóságával mégis döntő szerepet játszik tragikus végében.

Hogy kellő kiindulópontunk legyen, térjünk vissza ismét Serenushoz. A világhoz való viszonyának döntő jellemvonása, mint mondottuk, nem más, mint az ellenállóképtelenség a reakciós ideológia minden rohamával szemben. Ez azonban már 1914 előtt megkezdődött, nagy lendületet, világnézeti „elmélyítést" kapott 1919 és 1933 között, hogy aztán a nemzeti szocializmusban szörnyű és csőcselékszerűen egyetemes csúcspontot érjen el. Az ellenállás védtelensége Zeitblom tanárnál éppen azért tipikus, mert nem átlagos alak. Belátásainak átlagon felüli színvonalára az imént utaltunk; erkölcsi jellemének átlagon felüli mivolta pedig abban mutatkozik meg, hogy Hitler hatalomra jutásakor nyugdíjaztatja magát, nem kíván a goebbelsi propaganda „nevelő művében" részes lenni; nácivá vált fiaitól való teljes elidegenedése is ezt a megalkuvás nélküli magatartást mutatja a Hitler-rezsimmel szemben.

És mégis védtelenség? Igen, mondhatnók, éppen ezért. Thomas Mann a bensőleg magános Adrian Leverkühnt gyakran viszi el intellektuális társaságba. Ez Halleban kezdődik a teológusok között, csúcspontját éri el a müncheni korszak avantgardista köreiben. Mit látunk ott? Mindig és mindenütt a 17. és 18. század nagy forradalmaiból támadt polgári demokrácia válságának gondolati és érzelmi tükröződését abban a világnézetileg elmélyített formában, amelyet Serenus a polgári humanizmus végének nyilvánít.

Nem lehet feladatunk, hogy ezeket a nézeteket hiánytalanul felsoroljuk és értékeljük. Elég arra rámutatnunk, hogy Thomas Mann itt – ugyanolyan tökéllyel, amilyennel a modern zene minden lényeges törekvését átélhetővé teszi számunkra –, ezekben a beszélgetésekben a német prefasiszta, a fasizmust előkészítő ideológia legfontosabb motívumait legalábbis megpendíti. Különösen fontos itt, hogy rámutassunk ezeknek a beszélgetéseknek szellemi-

erkölcsi légkörére. A diákszimpoziont még egy kusza, de szubjektíve őszinte idealista meggyőződés tölti el. Tartalmilag azonban már itt felvetődik a későbbi reakciós ideológia minden problémája: a társadalmi problémák földi eszközökkel való gazdasági megoldásának nagyképű elutasítása a hiányzó „mélységre" való hivatkozással, mert azok az emberi életnek csak a felszínét érintik; minden értelmes és ésszerű kérdés és válasz ugyanilyen nagyképű elvetése; az a beállítottság, amely az „irracionálisban"eleve magasabbrendűt, lényegesebbet lát annál, ami az értelem és az ész számára elérhető, mindenekelőtt azonban a „népiség" fetisizálására és istenítésére irányuló irracionális törekvést, egy – akkor még sok tekintetben öntudatlan – agresszív sovinizmussal társulva, akkor még a német lényeg kelettel és nyugattal szembeni apriori fölényének, a németség világmegváltó hivatásába vetett „tisztán szellemi" hitnek „tisztán szellemi" formájában.

Adrian Leverkühn itt néhány kis csetepatét folytat ezzel az ideológiával. Serenus Zeitblom, aki mélységesen idegenül, sőt akkor még rendíthetetlen humanizmusában mélységesen ellenségesen áll ezzel szemben, érdeklődő hallgató marad.

Mindez megismétlődik az imperialista Németország első összeomlása után az akkori avantgardista körökben. A reakciós törekvések most sokkal tudatosabban jelentkeznek. Az egész légkör is alaposan megváltozott. Most már játékos, felelőtlen, minden modern látszat-avantgardista és reakciós törekvéssel rokonszenvező esztétikai-erkölcsi sznobizmus uralkodik. Zeitblomot valójában mély bizalmatlanság tölti el ezzel a körrel és szellemiségével szemben. Magában (két szem között) teljesen tisztában van e bizalmatlanság okaival is. Mikor a demokráciáról, az észről, a 19. század örökségének megvetéséről, az erő és a diktatúra dicsőítéséről esik szó, és valamennyien lelkesen helyeselnek, így írja le érzéseit: „Persze, hogy mindezt el lehetett mondani, csak éppen érzésem szerint, mivel végre is egy közeledő barbárság leírásáról volt szó, kissé több aggodalommal és borzadállyal kellett volna mondani, és nem azzal a derűs elégtétellel, amelyről legfeljebb csak azt lehetett remélni, hogy a dolgok felismerése, és nem maguk a dolgok váltották ki." Helyesen foglalja össze ennek a körnek alaptendenciáját mint „szándékolt visszaváltozást a barbárságba." Kihallja – és ez nagyon fontos – Adrian egyik ebből az időből származó leveléből az „esztétaság és barbárság közeli szomszédságát, az esztétaságot mint a barbárság szálláscsinálóját", mint valamit, amit „saját lelkében... élt át."

Mégis, Serenus Zeitblom ezekben a beszélgetésekben is érdeklődő, többnyire néma hallgató marad, aki csak időnként, mikor muzsikálni kezdenek, igyekszik kellemesebbé tenni a társas együttlétet azzal, hogy viola d'amoréján

elfelejtett régi zeneszerzőket ad elő. Egy neki különösen ellenszenves avantgardista filozófus, Breisacker elemzésekor megjegyzi, hogy tárgyilag nagyon sokat lehetne mondani ellene, az avantgardizmus és a reakció keveréke ellen. „De a finomabb érzésű ember nem szeret zavart kelteni. Nem szeret logikai vagy történelmi ellenérvekkel behatolni egy kidolgozott gondolati rendbe, és még a szellemellenességben is tiszteli és kíméli a szellemet." Csak egyszer próbál szembeszegülni az igazság keresésének és kimondásának védelmében. Megjegyzései visszhang nélkül maradnak. És Serenus önkritikával fűzi hozzá, hogy „az ízléstelenségig ismert idealizmusa csak zavarja az újat". Később ugyan belátja, milyen mélyen rejlő hiba, „egész civilizációnk hibája volt, hogy túlságos nemeslelkűséggel gyakorolta ezt a kíméletet és respektust – holott a másik oldalon csupasz arcátlansággal és a legelszántabb türelmetlenséggel volt dolga".

Így keletkezik Serenusban az a szellemi-erkölcsi hasadás, amely legkirívóbban a hitlerizmussal szembeni magatartásában mutatkozik. Ezt a belső konfliktust is nyíltan és világosan kimondja, mikor Németország összeomlásáról van szó: „Nem, ellenemre van, hogy kívántam – és mégis kívánnom kellett –, és azt is tudom, hogy kívántam, ma is kívánom, és örömmel fogadom majd ... A roppant mámorért, amelyet mi, örökké mámorra vágyók, belőle merítettünk, és amelyben – a csalóka nagyság éveiben – fölös számmal követtünk el gyalázatosságokat – ezért fizetni kell." De ez a belső konfliktus nemcsak lelki széttépettséget jelent. Benne van egyúttal Zeitblom belső kötöttsége ahhoz a „népközösséghez", amelynek alapvető irányát gyűlölni és megvetni volt kénytelen, a belső kötöttség, sőt a szellemi szolidaritás olyan ideológiai törekvésekhez, amelyekről úgy gondolkozott és érzett, mint kifejtettük. Ez a kötöttség, minden helyes kritika, minden szellemes fenntartás ellenére, a legjobb német értelmiség ideológiai ellenállásában megnyilvánult védtelenség emberi-morális alapja a gondolat- és érzésvilág fasizálódásának folyamata során.

Honnan ez a védtelenség? Honnan a világosabb belátások, a legbecsületesebb meggyőződések és érzések tehetetlensége? Azt hisszük: a védekezéshez a társadalmi lét és gondolkodás két – egymással szorosan kapcsolatos – mozzanata szükséges. Először egy archimedesi pont, amelyből a fasizálódás *kívülről* nézhető; egy archimedesi pont, amelyből szükség esetén mindig *cselekedni* is lehet ellene; a cselekvésnek ez az objektív lehetősége aztán a szavakat és gondolatokat is ellenállást teremtő tettekre változtatja. Ezt a „kívüleső" archimedesi pontot Serenus sehol sem tudja megtalálni. A *Varázshegy* Settembrinije még szellemileg vértezett volt Naphta ideológiai mérgezése ellen, ha érvelés erőtlenül pattant is le a zsidó jezsuita misztifikáló szofizmáinak páncél-

járól. De Settembrini mindenekelőtt nem volt német; azonkívül számára a polgári humanizmus, amelyből minden a kapitalizmust igenlő következtetését levonta, megdönthetetlen dogma volt. Innen szubjektív ereje és objektív hatóképtelensége. A német Zeitblom túl van az olasz illúzionizmusán. Ez – tisztán szellemileg – talán haladást jelent, de gyakorlatilag, az eszmék történelmi összecsapásakor még nagyobb gyöngeséget.

Itt megy át aztán a tehetetlenség első mozzanata a másodikba: Serenus semmi pozitívumot nem tud szembeszegezni az új eszmevilággal, amelyben világosan felismeri a reakciót és barbárságot; a maga – objektive helyes – ellenvetéseivel tapintatlan ünneprontónak érzi magát, aki jobban teszi, ha hallgat, és valóban hallgat is. Az ellenállás védtelenségének ezt a mozzanatát Thomas Mann korábban már ugyancsak ábrázolta. A „római úr" becsületes tehetetlenséggel szegül szembe Cipolla varázsló tömeghipnózisával. De képtelen az ellenállásra, így kommentálja a *Mario és a varázsló* szerzője helyzetének gyöngeségét, mert álláspontja merő negatívum: nem akarja magát megadni a hipnózisnak; a puszta nem-akarás azonban üres és semmis, és ezért könnyen és észrevétlenül csap át igenlésbe, önmaga alávetésébe. Serenus Zeitblom bonyolult gondolatai, kommentárjai, erkölcsi fenntartásai, esztétikai elemzései stb. általános szempontból nézve nem egyebek annak kifejtésénél, ami implicite benne rejlett a „római úr" néma kudarcában.

Serenusnak nincsen semmiféle archimedesi pontja Németország szellemi életén kívül, amely feltartóztathatatlanul zuhan a barbárságba; nincs pozitív ideálja, amelyet a homályosan reakciós vággyal, a barbársággal és reakcióval folytatott nyegle gondolati játékkal, és méginkább a hitlerizmus kifejlett ördögi világával szembeszegezhetne.

Ám mindez még csak a tehetetlenség leírása. Honnan származik a tehetetlenség? Itt – de most egészen a tartalmi-társadalmi oldalról nézve – ismét felvetődik a „kisvilág" problémája, és elvezet Adrian Leverkühn művészi fejlődésének reális alapjaihoz is, az ördöggel kötött szerződéséhez, művészete ördögi függéséhez. Az elmondottak után aligha szorul részletes kifejtésre, hogy Adrian Leverkühn minden alkotó problémája mögött a szabadság és a kötöttség, a szubjektivitás és a rend kérdése áll. Adrian éppúgy látja, mint Serenus, hogy a szubjektivitás és szabadság válságba jutott; már tanulmányoztuk idevágó nézeteit. Kora ifjúsága óta az a felfogása, hogy „a bárgyú rend még mindig jobb, mint semmi rend."

Ezért törekvése kezdettől fogva a szabadság és szubjektivitás legyőzésére irányul; de a kötöttségnek ebben a keresésében ugyanúgy pusztán belső szubjektivitására van utalva, mint azok a művészek, akik e szubjektivitás gátlástalan felszabadulásától kapják az ösztönzést az alkotáshoz, a szubjektív önkény le-

győzése tehát nála is pusztán formai; de ezért csap is azután át ez a „rend", ez az „ésszerűség" nála a hideg megkonstruáltságba, ezért veti meg szükségképpen az érzést, a zenében levő „istállói meleget", ezért uralkodik művészetén a keserűen parodikus elem; ezért változik át ész- és rend- kultusza minduntalan szellemes obskurantizmussá. Serenus nagyon helyesen kritizálja ezt a tendenciát: „Az ésszerűségben, amelyet sürgetsz, sok a babona – a hit a megfoghatatlanul és bizonytalanul démonikusban, amely a szerencsejátékban, a kártyavetésben és sorshúzásban, a jelmagyarázatban garázdálkodik. Éppen fordítva, mint te mondod, rendszered szerintem inkább arra alkalmas, hogy mágiában oldja fel az emberi észt." (Ez hozza létre az ördöggel kötött szövetséget, az ördögit művészetében: a megoldhatatlan feladat csak így – szubjektive és formálisan – erőszakolható ki megoldásként.)

De hogyan függ össze ez a bonyolult problematika a „kisvilággal"? Adrian ezzel sokkal inkább tisztában van, mint humanista kritikus barátja. Egy beszélgetésük alkalmával ezt mondja: „Nem komikus, hogy a zene egy ideig a megváltás eszközének érezte magát, holott mint minden művészetnek, magának van szüksége a megváltásra, ti. attól az ünnepélyes elszigeteltségtől, amely a kulturális emancipációnak, a kultúra valláspótlékká emelésének gyümölcse – a közönségnek nevezett művelt elittel való egyedülléttől, amely nemsokára már nem is létezik majd, amely már ma sincs, úgyhogy tehát a művészet rövidesen egészen egyedül, a kihalásig egyedül lesz, hacsak nem találja meg az utat a »néphez«, vagy hogy romantika nélkül mondjuk: az emberekhez?" Ezekben az okos megjegyzésekben feltűnő, hogy a nép szó idézőjelbe van téve. Ez Adrian részéről egészen logikus, aminthogy az is teljesen logikus és következetes, hogy a rendet önmagában (bárgyú rendet is, mondja ő, a legelvetemültebb és legreakciósabb „rendet", fűzi hozzá a német történelem) előnyben részesítette a szabadsággal, a szubjektivitással szemben.

Mert így a polgári demokrácia világválságából és annak ideológiai tükröződéséből, a polgári humanzimus válságából adódó problematika szükségképpen eltorzul, ha arra a kérdésre, amelyet az élet, Németország társadalmi léte tett fel az emberiségnek, pusztán ideológiai vagy pusztán művészi választ keresnek és találnak, olyan választ, amely eleve nem veszi tudomásul a népélet realitását, a nép valóságos kívánságait. Ez az eltorzulás, minden probléma teljesen formálissá és elvonttá redukálása döntő szellemi-erkölcsi összetevője annak a védtelenségnek a reakcióval szemben, amelyről beszélünk. Persze az a valóságos „rend", amelyet a nemzetiszocializmus létrehoz, egyáltalában nem elvont: nagyon pontosan és konkrétan megfelel a legreakciósabb monopoltőke szükségleteinek, minden tekintetben kielégíti azokat, annyiban is, amennyiben a szabadságot és szubjektivitást legyőzi. Vele szemben áll a tár-

sadalmi valóságban – ha a német valóságban mégoly kevés reális átütő erővel is, ha sok dolgozó tudatában mégoly zavarosan is – egy másik rend, az elavult szabadság, szubjektivitás és önkény egy másfajta legyőzése: a termelési anarchia, a tőkés szabad verseny, a kizsákmányolás legyőzésének rendje.

A kor reális küzdelme, a polgári humanizmus valódi túlhaladása, az új humanizmus keletkezése ezeken a harctereken megy végbe. Nem feladatunk itt annak leírása, miért szenvedett a népi ellenzék az 1914 és 1945 közötti évtizedekben annyiszor vereséget a reakciós rend elleni harcában, itt csak az a fontos, hogy ez az egész küzdelem Adrian és Serenus értelmiségi típusa számára egyáltalában nem létezik; hogy egész életükkel, gondolkozásukkal és alkotásukkal rabjai maradnak a dolgozószoba „kisvilágának"; hogy világképük a népet csak mint különböző demagóg eszmék tárgyát, csak idézőjelben ismeri; hogy a szabadság és rend ellentétét, ha mégoly mélyen és mégoly művészileg is, csak mint elvont ideológiai-esztétikai ellentétet élik át; hogy tehát merőben szellemi, merőben művészi, merőben formai keresésük, hogy egy „bármifajta rendre" találjanak, spontán szükségszerűséggel telítődik ama nagy társadalmi küzdelmek *eredményeinek* tartalmával, amelyeknek valóságos mivoltát, igazi ellentétességét nem veszik tudomásul. Ezért nem találhatnak – ha itt-ott helyes, bár elvont felismeréseik akadnak is „világtörténelmi méretekben" – archimedesi pontot a reakció áradatával szembeni ellenálláshoz; ezért nem szegezhetnek szembe pozitív ideált a reakciós ideológiával, ezért válik Serenus tehetetlenül elutasító nézőjévé a barbarizálódásnak; ezért kénytelen a művészileg az aszkézisig becsületes Adrian Leverkühn a fasizálódás, és a fasizmus korától kitermelt barbár elembertelenedés minden motívumát építő elem gyanánt felvenni művébe, sőt művét éppen döntően, művészi lényegében ezekre alapozni.

Itt éri el tetőpontját a „kisvilág" s a belőle fakadó művészet és kultúra tragikuma. A dolgozószoba „kisvilágába" való visszavonulás kényszerű magatartás volt a legjobb polgári értelmiség számára. Mert a polgári humanizmus válságának objektív társadalmi, elsődleges megjelenési módja, a nagy forradalmakból született polgári demokráciák válsága éppen abban áll, hogy azok az eszmények, amelyek Rabelais-től Robespierre-ig a haladó emberi fejlődés nagy – egyszerre politikai és társadalmi, kulturális és művészi – közügyei voltak, elvesztik összefüggésüket a kor döntő küzdelmeivel, elvesztik e küzdelmekre gyakorolt előrevivő hatásukat, gátjaivá válnak a fejlődésnek, ideológiai fegyvereivé a maradi képmutatásnak. A kultúra-teremtő értelmiség ebből a helyzetből menekült a dolgozószoba „kisvilágába". Ennek a menekülésnek eredetileg az volt a szándéka, hogy az újfajta küzdelmekben mindinkább bemocskolt ideálok tisztaságát megmentse. Szubjektív célkitűzéseit tekintve

ellenzékiség volt. De minél szűkebbre zárult a „kisvilág" az értelmiség körül, minél inkább e réteg kizárólagos életvalóságává vált a mind hermetikusabb elzártság, annál erősebben hatottak a föld alatt a kapitalista világ reakciós áramlatai ennek az értelmiségnek problémáira, azok felvetésére és megoldására, látszólag tisztán bensőségessé vált tevékenysége tartalmára és formájára. Ez a földalatti befolyás az értelmiség számára sem maradt teljesen öntudatlan. De ebben a légkörben torzító törést kellett szenvednie: a tudattalan kultusza, a mélypszichológia, a belső élet mitizálása valamennyi különböző világnézeti és művészi formájában nem más, mint a belső világ eltorzulásának megannyi megjelenési módja.

Ez a fejlődés általános és nemzetközi jellegű. Németországnak azonban különös, tragikus, groteszk módon kiváltságos szerep jut benne. A 16–18. század nagy humanizmusa a társadalmilag elmaradott Németország számára puszta ideológia volt, legjobb esetben pusztán szellemi előkészülete a demokratikus forradalomnak – amely azonban a német valóságban sohasem következett be, soha Németország társadalmi struktúráját nem változtatta meg abban az értelemben, mint az Franciaországban és Angliában megtörtént. Németország tehát belenőtt az imperializmusba, a német értelmiség visszaszorult a tiszta bensőség „kisvilágába", anélkül, hogy a polgári humanizmust, mint a közösségi élet kultúráját valaha is igazán átélte volna. Ahogyan Marx több, mint száz éve profétikus jövőbelátással írta: „Németország tehát egy szép napon az európai hanyatlás színvonalán lesz, mielőtt valaha is az európai emancipáció fokán állott volna."

Ezért eszmeileg tisztább és tökéletesebb a polgári humanizmus ideológiai bomlási tendenciájának és a dekadens reakció felé való, kezdetben pusztán földalatti, később rohamos és tudatos törekvésnek a hatása Németországban, mint bármely más országban. Ezért kizárólag németek a modern reakció karvezetői: Schopenhauer és Wagner, Nietzsche és Freud, Heidegger és Klages nagystílűbb nemzetközi vezetői a szellemi reakciónak más nemzetek reakciós ideológusainál. Ezért nyerte el a politikai-társadalmi világreakció Hitlerrel Németországban eddig legmagasabb „klasszikus" formáját. Ezért mondható el Adrian Leverkühn tipikus német, sőt megjelenési módjában raabei tragédiájáról, hogy tipikus tragédiája a modern polgári művészetnek és szellemiségnek.

Minden bizonnyal nem véletlen, hogy ezt a tragédiát a német Thomas Mann írta. Mert nincs ma még egy író, aki ilyen mélyen szenvedett volna németségétől és polgáriságától, de ilyen szívósan birkózott volna azzal a problematikával, amely ebből a két – egymással szorosan kapcsolatos – világtájból fakad. Igaz, és ezt a könyvet is jellemzi, hogy Thomas Mann szinte ugyan-

olyan kevéssé tud konkrét képet adni a démonikus reális ellenerőiről az életben és a kultúrában, a magát felszabadító és felszabadult nép új „nagyvilágáról", mint az általa ábrázolt emberek. Életművének szellemi szereposztása a felbomló polgári humanizmus képviselői és azon reakciós-misztifikáló-demagóg erők között oszlik meg, amelyek ezt a felbomlást a monopolkapitalizmus szolgálatában hasznosítják. De mert ezt a tragédiát mélyebben gondolta végig és fájdalmasabban élte át akármelyik polgári kortársánál, a tragikus konfliktus új megoldásából mégis annyit lát felderengeni a látóhatáron, amennyi művészileg szükséges ahhoz, hogy végleges, mindent átfogó fordulatot adjon neki.

Sok évvel ezelőtt ezt írta Thomas Mann: „Azt mondtam, csak akkor jönnek Németországban rendbe a dolgok, csak akkor fog magára lelni ez az ország, ha Karl Marx olvasta Friedrich Hölderlint... Elfelejtettem hozzátenni, hogy az egyoldalú tudomásulvétel meddő maradna." Ez a belátás azonban magánál Mann-nál valami egészen mást jelent, mint Adrian és Serenus alkalomszerű kritikai, a keletkező új világgal elvontan rokonszenvező nézetei. Ez a belátás Thomas Mann számára – éspedig fokozódó mértékben – a mai polgári kultúra önmagában kiutat nem mutató, a barbárság felé rohanó bomlásának perspektívája. Ha tehát az a „nagyvilág", amely az (idézőjel nélküli) népnél készül, Thomas Mann költői művében nem is kaphat konkrét tartalmat, mégis eléggé jelenlevő számára ahhoz, hogy a süllyedő világ tragikus meghatározó elemeit végső élességükben mutassa meg, hogy a „tiszta szellem" „kisvilágát" – mégha azt a benne élők csak tompán érzik, de nem képesek magukban végig tudatosítani, életet átalakító erővé változtatni – mint halálthozó ördögi börtönt ábrázolja. Shakespeare legnagyobb tragédiáiban, a Hamletben, a Learben végül a tragikus sötétségből feltör egy új világ fénye. És kinek van ahhoz joga, hogy Shakespeare-től ennek az új világnak pontos társadalmi leírását követelje? Nem elegendő, hogy látomása képes a fénynek és az árnyéknak magában a tragikumban a helyes társadalmi-szellemi művészi arányt és súlyt megadni?

Ez Adrian Leverkühn végső tragikus belátásának értelme és szellemi, művészi funkciója: „... ahelyett, hogy bölcsen figyelmeznének, mi szükség e földön, hogy jobb legyen és bölcsen törődnének azon, hogy az emberek között olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna, és tisztes beleilleszkedést, az ember kirúg a hámból, és megrészegedik a pokol borában: ezek okából odaadja lelkét, és ebek harmincadjára jut". Még egyszer idéznünk kellett e szavakat, mert bennük világosan kifejeződik az új mozzanat: a reális gazdasági-társadalmi életalap átalakítása, mint a szellem és kultúra, a gondolkodás és művészet gyógyulásának előfeltétele. Thomas Mann tragikus hőse itt megtalálta a Marxhoz vezető utat, legalább utolsó világos

szavaiban szakított saját útjának ördögi, tragikus hiábavalóságával (a polgári kultúrával és művészettel), megjelölte az új utat, egy új „nagyvilág" útját, amelyben az új, a néppel összeforrott, már nem ördögi nagy művészet ismét lehetségessé válik. Hogy barátja és életrajzírója e ponton nem érti meg, hogy saját Adrian iránti hűségében menekülést lát a német sors elől, hogy a fasizmus összeomlása az ő szemében az egész német történelem cáfolata, csak szükségszerű realisztikus keret Thomas Mann-nak ehhez a perspektívájához: Adrian Leverkühn utolsó belátása csak szükségszerű perspektivikus következménye Németország és a polgári művészet tragédiájának. Objektíve jelen van. De még nincs jelen mint a polgári értelmiség fordulata az új fény felé, „kisvilága" börtönfalainak ledöntése felé.

De egy új világhelyzet perspektívájának puszta kimondása, mégha finom művészi módon, következmények nélkül történik is, elég ahhoz, hogy ez a tragédia ne legyen vígasztalan. Thomas Mann itt egy többszázados fejlődés végére tesz pontot. Ez az utójáték azonban éppen ezért egyúttal előjáték is. A tragikum egész komorságában megmarad, de – az emberiség fejlődésének szempontjából – éppoly kevéssé pesszimista, mint Shakespeare nagy tragédiái.

1948

A JÁTÉKOSSÁG ÉS AMI MÖGÖTTE VAN

Töredékes megjegyzések *A szélhámos Felix Krull vallomásai*nak*
első részéhez

Miért töredékesek? Mert a mű, amelyről fejtegetéseink szólnak, egyelőre még csak töredékes formában létezik. Márpedig az esztétikában a befejezettség a tárgyiasságot döntően meghatározó jelentőségű tényező. Az élet lényegéhez tartozik, hogy benne jóformán mindig befejezetlenséggel van dolgunk: még a halál is csak igen viszonylagos értelemben tesz pontot egy ember életpályája végére, tetteinek és műveinek hatásai ezután is a továbbmozgó lét elemei maradnak. Bármennyi hibaforrása van is az élettel kapcsolatos vizsgálódásainknak, mégis elkerülhetetlen, hogy ezek mindig *a quo* (honnan) jelleggel rendelkezzenek.

* A tanulmány megírása és megjelenése után kiadott fordítás az *Egy szélhámos vallomásai* címet kapta. (A szerk.)

Ezzel szemben minden irodalmi vizsgálódáson az *ad quem* (hová) jelleg uralkodik. Ez azt jelenti, hogy minden alak végső meghatározottsága, minden helyzet végső megvilágítása a költemény befejezéséből sugárzik ki. Persze, csak a végső, a beteljesedést hozó. Az alaknak és a helyzetnek az atmoszféráját az a dinamikus érlelődés határozza meg, amely a véggel teljesedik be. Ez a mozgás és annak záróakkordjai hozzák létre azt a költői atmoszférát, amely az igazi mesterműveket eltölti. Gondoljunk csak Andrej Bolkonszkijra és Pierre Bezuhovra Tolsztoj háborús eposzában. Az előbbit mily sűrűn lengi körül – a szalonban való első gőgös fellépésétől, oly sok csalódása után bekövetkező megbékélt haláláig – az elháríthatatlan tragédia levegője; s a másiknál mily erős a biztonság, a bizalom atmoszférája, az a meggyőződés, hogy a végső kimenetel megnyugtató lesz. Még amikor Bezuhovot a franciák színleg halálra ítélik, és ott áll a vesztőhelyen – még akkor sem szűnik meg védettségének ez a hangulata.

És az ilyen hangulatok sokkal többet tartalmaznak, mint merőben általános körvonalait annak a sorsnak, mely a mű végén költőileg is beteljesedik, úgy, hogy a folyamat úgy jelenik meg, mint időben megfordított legombolyítása annak, amit a befejezés már magában tartalmazott. Az alaphangulat sorsegysége inkább úgy jelenik meg, mint valami egészen konkrét, egészen individuális; meghatározza mind az egésznek, mind valamennyi részletének specifikus különösségét. Goethe Egmontjának ellenállhatatlan varázsa elválaszthatatlanul egybekapcsolódik tragikus végével. A sors kihívása nélkül, mely magabiztos, zavartalanságában fejeződik ki, mindez felületes könnyelműség lenne.

Itt is – mint mindenütt, ahol igazi formaprobléma vetődik fel – egy életigazságról van szó. Ha egy élet beteljesedését, legmélyebb lehetőségeinek maradéktalan napfényrejutását kezdetébe vetítjük vissza, s ebből a kezdetből bontakoztatjuk ki az élet kiterjeszkedését és beteljesedését – úgy ebben a kezdet emberileg szintetikus jellege nyilvánul meg; sorsnak és kedélynek egysége, hogy Novalis kifejezését idézzük; a személyiség legnagyobb boldogsága Goethe szerint: amikor az élet csúcsán a kezdeti tendenciák érett alakot öltenek. Ezt a tényt olykor egészen vagy félig-meddig misztikusan fogalmazzák meg. De a valóságban az élet egyik fontos tényéről van szó, a jellem és az életkörülmények közötti kölcsönhatás egyik jelentős fajtájáról. Igaz, egyik végletes fajtájáról. Mert igen sok esetben az emberi személyiség magva túlontúl gyönge ahhoz, hogy az életfolyamat során fellépő valamennyi változásban kitartson a strukturális azonosság folytonossága mellett. De ilyen tendencia – jó és rossz értelemben – megvan csaknem minden embernél, és az emberek általános meggyőződése az, hogy a személyiség értéke és súlya éppen ebben

a szilárdságban, a képességeknek ilyen folytonos kibontakozásában valósul meg; él is bennük az általános vágy képességeik megvalósítására. Persze, itt is érvényes az azonosság és nem-azonosság egységéről szóló dialektikus tétel. Gyakran épp az ilyen jellemek élik át a legnagyobb változásokat, sőt, a forradalmi átalakulásokat, gyakran hevesebben változnak meg, mint azok, akik nem képesek megőrizni az ilyen állandóságot és folytonosságot. Itt azonban az a fontos, hogy a változásban megvalósuljon a tartósság: a mag egyensúlya a legnagyobb változásokban és a legnagyobb változások révén.

A költészet ezt az általános meggyőződést és ezt a vágyat váltja valóra. A befejezésből kiinduló ábrázolás, az *ad quem* terminus uralma csak formai, kompozicionális kifejezése e fontos életprobléma esztétikai visszatükrözésének. A költői tökély, mint stendhali „promesse de bonheur" – mindig az efféle vágyak beteljesülésére vonatkozik; életüknek ezeket a vágyait az emberek objektíve jogosan táplálják, de megvalósulásukat az osztálytársadalmak csak felettébb részlegesen, és gyakran csak eltorzult formában tehetik lehetővé. A humanista tiltakozás ez ellen a helyzet ellen, amely sok nagy írónál közvetlenül tartalmi kifejezést kap – minden jó irodalomban – a jelzett formaproblémává kristályosul.

Ezért kell minden vizsgálódásnak, mely egy még nem végérvényesen befejezett művel foglalkozik, szkeptikus fenntartásokkal élnie saját összes értelmezéseivel szemben. Ezt kell tenniök ezeknek a rendszerezetlen kísérleteknek is, amikor arra törekszenek, hogy analitikusan megragadják a több évtizedes téli álomból felébredt Krull lényeges tartalmát.

A regény stílusát – hogy soron következő fejtegetéseinket ne kezdjük túlontúl távol konkrét problémánktól – a lét és a tudat, a külvilág és az ember közötti kölcsönhatások természete határozza meg. Mennél átfogóbbak és tökéletesebbek, mennél nagyvonalúbbak és realisztikusabbak ezek a kölcsönhatások, annál jelentékenyebbé válik a regény. Ezeket az összefüggéseket történetileg is szemügyre kell venni. Mert nemcsak az emberek környezete, a társadalom gazdasági struktúrája van szakadatlan történelmi változásnak alávetve, hanem a mindenkori szerkezet is egészen különböző képet ad, ha különböző osztályok létének és tudatának nézőpontjából szemléljük. Tolsztoj a *Feltámadás*ban, tisztán a művészi ábrázolás eszközeivel, megmutatja, hogy mennyire eltérő kölcsönhatások keletkeznek lét és tudat között, az államot és törvényeit, törvényszékeit és börtöneit illetően, az uralkodó osztálynál, a tehetetlen elnyomottaknál és a forradalmároknál. A lét és a tudat, külvilág és ember közötti kölcsönhatásoknak egy intenzív totalitás magaslatáig és szélességéig kell tehát emelkedniök, hogy megnyugtató teljességet és zártságot nyerhessenek.

Hogy az objektív tények tekintetében egészen világosan láthassuk a történelmi struktúra változásait, hadd említsük meg az eredeti tőkefelhalmozás és a normálisan funkcionáló kapitalizmus különbségét. Marx a következőket írja: „Habár gazdaságon kívüli, közvetlen erőszakot még mindig alkalmaznak – de ezt csak kivételesen teszik. A dolgok rendes menete esetén a munkást átengedhetik a termelés természettörvényeinek, vagyis a tőkétől való függőségének, mely magukból a termelési feltételekből jön létre, azok biztosítják és teszik örökössé. Másképp volt ez a tőkés termelés történelmi genezisének idején. A feltörő burzsoázia akkor arra használja és alkalmazza az állami erőszakot, hogy a munkabért „szabályozza", vagyis a profithajhászásnak megfelelő korlátok közé szorítsa, hogy a munkanapot meghosszabbítsa, és hogy magát a munkást megtartsa függőségének normális fokán. Ez az úgynevezett eredeti felhalmozás lényeges mozzanata". Ez a meghatározás természetesen csak két pólusát jelzi egy hosszú folyamatnak, mely tele van éles fordulatokkal.

A korai polgári korszak nagy regényei, mint a *Moll Flanders*, a *Gil Blas* és bizonyos értelemben a *Tom Jones* is, a keletkezőfélben levő polgári társadalmat ábrázolják, mindazokkal a repedésekkel és résekkel, melyekben pusztulás és jószerencse rejtőzik, minden brutális erőszakoskodásával és korrupt tehetségtelenségével, hogy aztán ebben a kalandokkal teli világban ábrázolhassák az emberi energia és derekasság végső soron bekövetkező diadalát. Balzacnál már bezárul a kapitalista gazdasági törvényszerűségek mindenható immanenciájának köre.

Még az emberek kulturális törekvései is, érzéseik és gondolataik, tehetetlenségük és élményképességük is mind-mind éppúgy áruvá lesznek, mint a kulturális törekvések társadalmi terjesztésének technikai eszközei, a nyomda és a sajtó. De a visszavonulás itt még igazi küzdelem formájában megy végbe, noha kimeneteléhez eleve kétség sem férhet többé. Flaubert már olyan világot ábrázol, melyben ezek a harcok eldőltek. A *Bovaryné* a társadalmi környezet áthatolhatatlan sűrűségének maximumát tárja elénk. Az embereknek a környezettel való kölcsönhatásai ezért tehetetlen álmodozásra és harcnélküli kapitulációra, s – gyakran fogcsikorgató és merőben külsődleges – beilleszkedésre szorítkoznak. Egészen másként festenek ezek a kölcsönhatások a korabeli Oroszországban. Puskin-tanulmányomban megírtam, hogy a forradalmi kísérletek sorozata, a forradalmi érzület meg-nem-szakadó folytonossága hogyan hatott az irodalomra, az ember és külvilág ábrázolására. Ezért itt mindig kiutak vannak, amelyek áttörik a kapitalizálódó társadalom áthatolhatatlan „sűrűségét", ha ezek a kiutak többnyire tragikus jellegűek is. Ha gondolatban Anna Kareninát Emma Bovary mellé, Andrej Bolkonszkijt Frédéric Moreau mellé állítjuk – világosan láthatjuk ezt az ellentétet.

Az imperializmus az objektív és a szubjektív ellentéteket egyaránt kiélezi. Objektíve megfigyelhetjük mind a külvilág „sűrűségének" növekedését, a monopoltőke egyre szélesedő hatalmának kiterjedését az élet minden területére, a fasiszta ellenőrzés uralmát még a legapróbb életrezdülések felett is stb. – másfelől pedig a „repedezettség" növekedését, a kontinuitás hirtelen kihagyását, az egész társadalmi építmény világválságokban és világháborúkban, forradalmakban és ellenforradalmakban megnyilatkozó gyakori megrázkódtatásai folytán. Mindezt azonban – többnyire – olyan tudat tükrözi vissza, mely – éppen az imperializmus befolyása révén – egyszerre szenved hamis objektivizmusban és hamis szubjektivizmusban, és ezért a valóságot két irányban is eltorzítja. Az ember keményebben és fájdalmasabban éli át a társadalmi kategóriák életére gyakorolt nyomását, fojtogató hatását, mint bármikor a korábbi társadalmi formákban, egyszersmind azonban az erkölcsi parancsok, amelyek az objektivitás szorongató hatalmát számára közvetítik, sokkal kisebb érvényességgel és evidenciával rendelkeznek a számára, ezeket sokkal kevésbé éli át bensőleg kötelező parancsokként – mint a korábbi társadalmi formákban. A művészek magányossága, magárahagyatottsága – mely innen származik, és melyet ráadásul még felduzzaszt az ideológia szubjektivizmusa – szakadatlanul tovább fokozza ezt az elszigeteltséget.

Ezért írta már évtizedekkel ezelőtt Gottfried Benn: „... Európában 1910 és 1925 között egyáltalán nem létezett más stílus, mint az antinaturalista. Hiszen valóság nem is létezett, legfeljebb csak a fintorai. Valóság: ez kapitalista fogalom volt ... A szellemnek nem volt valósága." Ezért mondja Ernst Bloch korának valóságáról, hogy az „a nagypolgári úr tökéletes nem-világa, ellenvilága vagy akár rom-világa." Mármost, mit jelent ez a kifejezés – melyet olyannyira ellentétes szerzők egyöntetűen hangoztatnak: nincs valóság? Mit jelent mindenekelőtt az író számára? Ernst Bloch éles és helyes választ ad erre: „Így hát jelentős költők már nem képesek közvetlenül belemélyülni az anyagba, – csak, ha azt darabokra törik. Az uralkodó világ már nem nyújt nekik ábrázolható látszatot, melyet mesébe lehetne szőni; csak úr és tetszés szerint keverhető törmelék van benne."

Az ilyen szubjektív vallomásokból nem nehéz kiolvasni az objektív tényállást. Az imperialista korszak emberei elveszítettek minden perspektívát mind a társadalmat, mind önnön létüket illetően. De a perspektivátlanság eltünteti az életben a lényeg és a jelenség közti különbséget; a társadalmi meghatározások objektív lényege felismerhetetlenné válik. Amennyiben – művészi okokból – mégis meg kell konstruálni vagy rekonstruálni kell – önkény és torzítás nélkül –, e perspektíva lehet negatív jellegű is, mint az *Érzelmek*

*iskolájá*ban. Az elveszett lényegnek ebben a romvilágában, az elveszett ideáloknak ebben a temetőjében a tragikomikusan egyeduralkodóvá vált szubjektum kénye-kedve szerint járhat el, s a képzeletében összefüggéstelenül heverő valóságdarabkákat tetszése szerint rendezheti, összemontírozhatja és szétmontírozhatja, az ilyen elszigetelt és elszigeteltségükben értelmetlenné lett valóságtörmelékekből dadaista vagy szürrealista „kompozíciókat" tákolhat össze. A perspektíva és a lényeg elvesztése egy megsemmisült valóság látszatát teremti meg, a szubjektivitás korlátlan uralmát hozza létre. Ez a szubjektivitás gőgös, de rossz lelkiismeretű, mert sohasem tud megszabadulni a félelemtől, hogy az objektív valósággal való leheletnyi érintkezés is azonnal lerombolja a gondolat, az élmény effajta kártyavárait.

Megengedi-e ez a felfújt szubjektivitás, hogy még valamiféle realizmus jöjjön létre? Igen és nem. Nem, ha az író arra törekszik, hogy ebből a szubjektivitásból kiindulva átfogó világképet alkosson, torzító módon a szubjektivitáshoz illesztve a valóság meghatározásainak intenzív totalitását. Igen, határesetekben, ha az író az ábrázolt valóság külső terjedelmét és meghatározó elemeinek intenzív totalitását tudatosan oly nagymértékben megszűkíti, hogy realista felfogásban ábrázolhat egy világot, mely erre a szubjektumra van méretezve. Ez – a művészi siker jelentéktelen eseteiben – mindig a szubjektív helytállás tisztán morális problémája, mégpedig a *természet* fenyegető erőivel szemben. Mert ha az író akárcsak a láthatáron is, megengedne társadalmi-emberi vonatkozásokat, azokból létrejövő konfliktusokat – akkor ilyen világnézet és ábrázolásmód esetén alkotása eleve kudarcra lenne ítélve. Sokszor úgy vélik és azt is mondják: ez a morális problémák „kozmikus" elmélyítése. A valóságban arról van szó, hogy az ábrázolt világ az elszigetelt individuumoknak bizonyos elszigetelt természeti erőkhöz való viszonyára zsugorodik. Ezért koronázta művészi siker Joseph Conrad *Tájfun*ját. Ezért – az emberi viszonylatok még energikusabb leszűkítése árán – Hemingway *Az öreg halász és a tenger* című művét.

A szerzők művészi okossága mindkét esetben a természeti erőkkel szembeni elszigetelt és tisztára személyes helytállást a novellaformára korlátozza. A modern problematikát Conrad és Hemingway regényei már teljes mértékben tartalmazzák. Ennek a problematikának az az alapja, hogy az ember társadalmi kapcsolatainak szükségszerű elhanyagolása következtében az emberek egymás közötti kapcsolatai is elszegényednek. Ahol ilyen hézagokat pótlékokkal tömnek be, még tehetséges szerzők is közel kerülnek a puszta szórakoztató irodalomhoz; csak nagyritkán találkozunk olyan esetekkel, amelyekben paradox módon sikerül novella-konstrukciók igazi regényekké való felnagyítása, mint Conrad hallatlanul érdekes *Lord Jim*jében. E probléma

részletes elemzése nem tartozik ide; megelégszünk azzal a megállapítással, hogy alapja mindig a megformált objektivitás valamiféle „világnélkülisége".

Thomas Mann éleselméjűen állapítja meg ezt a felbomlást Joyce-szal kapcsolatban, csak akkor téved, amikor ezeket a tendenciákat saját törekvéseivel rokonítja. A *Doktor Faustus keletkezésé*ben egyetértéssel idézi Joyce egyik értelmezőjét, aki az *Ulysses*ről azt mondja: olyan regény az, mely véget vet minden regénynek. És T. S. Eliot egy hasonló kijelentéséhez kapcsolódva Thomas Mann felteszi a kérdést, „vajon nem úgy tűnik-e, hogy a regény területén ma csak az jöhet még számba, ami már nem regény többé", de úgy véli, hogy ezek a megállapítások ráillenek a *Varázshegy*re, a *József*re és a *Doktor Faustus*ra.

Kétségtelen, hogy nem kevés a formális hasonlóság. Elég ha emlékeztetek az idő megkettőzésére a *Faustus*ban. De ez a látszólagos rokonság csak a tárgyválasztásból, a tematikából jön létre, nem az ábrázolásmódból. Thomas Mann azt tűzi ki feladatául, ami korunk költői historikusának jogos és központi feladata, azt, hogy ábrázolja az imperialista kor polgári emberének, a perspektivátlan embernek szubjektivitását környező világával való reális kölcsönhatásában. Ha hűséges marad anyagához, magától értetődően úgy kell ábrázolnia az embereket, azoknak a világhoz való vonatkozásait, amint azok korunkban tipikusak. Ez azt jelenti, hogy olyan embereknek és sorsoknak a képét tárja elénk, akik hasonlítanak Joyce, Hemingway, Gide stb. műveinek hőseihez. Így hát azokat a társadalmi tendenciákat, melyek elferdítik és eltorzítják az emberek személyiségét, e személyiségeknek a valósághoz való viszonyát, íróilag éppen annyira láthatóvá teszi, mint ismert kortársai.

De a tematikai közeledésnél sokkal fontosabbak az ellentétek a költői világnézet, s ezért a művészi formát illetően. Elsősorban, az ismert avantgardisták az emberiség sorsával szembeni teljes perspektivátlanság alapján ábrázolnak. De Thomas Mann-nak van perspektívája: ez a perspektíva a szocializmus elkerülhetetlensége; tudja, hogy máskülönben az emberiség a barbárság káoszába süllyedne, márpedig ő nem hisz a süllyedésben. Itt persze egy általános és elvont perspektíváról van szó, amely mit sem mond a szocializmus jellegéről és természetéről, s mely másrészt említés nélkül hagyja a mai társadalmi állapotról a jövőbelire való átmenet problémáját. Bár ennek fontos következményei vannak a Thomas Mann ábrázolta világ szempontjából – mindenekelőtt, mivel az átmenet minden emberi megnyilvánulásának hiányoznia kell életművéből – mégis egy jövőre vonatkozó perspektívának puszta létezése egészen más feltételeket és lehetőségeket teremt a jelen ábrázolása számára, mint ha az elkövetkező fel sem bukkan, még a láthatáron sem. Ha tehát – másodszor – Thomas Mann az imperialista kor szubjektivizmusát típusalkotó

művészete tárgyává teszi, tele életigazsággal, költői közelségben az élethez, ez számára csupán a megformálás *tárgya*, *nem* pedig az ábrázolás iránymutató *alapelve*. És bár ennek a megváltozott ábrázolási szándéknak megfelelően a modern szubjektivitás a művek egyik középpontjává válik, mégis úgy ábrázolódik, mint szubjektivitás. Az író önálló, objektív törvények szerint mozgó független külvilágot állít szembe vele, mely szakadatlan kölcsönhatásokat hoz létre a szubjektivitással, mely történetileg megfelelő miliőt teremt kibontakozása számára, s melynek döntő alapkategóriáit nem a szubjektivitás határozza meg, hanem – ellenkezőleg – ezek az alapkategóriák határozzák meg a szubjektivitást, annak mivoltát, növekedését, kibontakozását. Egyszóval: Thomas Mann megteszi azt, amiről ismert kortársainál szó sincs: kijelöli a modern szubjektivitás megfelelő helyét a mai társadalom összképében.

Így hát itt is megmutatkozik: ha ketten cselekszik ugyanazt, az nem ugyanaz. A kettős idő, amely – mondjuk, Virginia Woolfnál – a művek mindenfajta kontinuitását és valamennyi belső összefüggését feloldja, Thomas Mannnál eszköz arra, hogy még erősebben megalapozhassa a társadalmi valóságot. Például a *Faustus*ban az az idő, melyben Serenus Zeitblom az életrajzot papírra veti. Adrian Leverkühn életútjának és életművének társadalmi következményeit hangsúlyozza. A hős szoros eszmei összekapcsolódása a fasizálódó Németországgal, melyről neki magának nemcsak hogy sejtelme sincs, hanem melyet, ha hallana róla, gőgösen és ingerülten utasítana vissza – ezáltal erőszakoltság nélkül, magától értetődően véződik belénk.

A lényeg ellentétessége, miközben a jelenségek felszínén szoros az érintkezés, természetesen nem korlátozódik az időproblémára; ez csak egy példa. Hadd említsünk egy másikat. André Gide Dosztojevszkij-tanulmányában beszél bizonyos Blake-paradoxonokról (melyeknek értelmét, mellesleg szólva, meglehetősen modern, Gide-i felfogás szerint értelmezi át), és a következőt fűzi hozzá: „Szép érzelmekkel az ember rossz irodalmat csinál." Valamint: „Egyetlen műalkotás sem jön létre az ördög segítsége nélkül." Itt tehát az ördögi úgy jelenik meg, mint a művészi alkotás általános szükségszerű alapelve. Úgy tűnik, hogy a dolog ugyanígy áll Mann *Faustus*ában Leverkühn számára. De – és itt válnak szét az utak – Leverkühn (és Gide) számára áll így a dolog, nem pedig Thomas Mann számára. Mi több, ő mély iróniával éppen az ördöggel demonstrálja Leverkühn számára a különbséget, mégpedig mint történelmi különbséget, mint olyan helyzetet, mely a Goethe-korszakban nem állt fenn, de mely minden bizonnyal fennáll az imperialista korszakban. „Ez az éppen", mondja itt az ördög, „nem gondolsz az időkre, nem gondolkodol történelmien, ha arról panaszkodsz, hogy ez és ez mindent megkapott a maga egészében, az örömök és fájdalmak teljét, anélkül, hogy eléje

állították volna a homokórát, anélkül, hogy benyújtották volna neki végül a számlát. Amit amaz azokban a klasszikus időkben még valahogy nélkülünk is megkaphatott, azzal manapság csak mi szolgálhatunk." Ami tehát az itt csak példaként említett Gide-nél az ábrázolás alapelve – az Thomas Mann-nál nem több, mint az ábrázolás tárgya.

Ez kimutatható a Thomas Mann és a dekadencia avantgarde-ja közötti rokonság minden mozzanatát illetően. Érintkezésük a tematikára, az anyagra korlátozódik, és – amennyiben ez az érintkezés az ábrázolásra kihat – pusztán stíluselem marad. S ennek – a költői világnézet ellentétes alapállása folytán – *éppen a döntő formakérdésekben a minimumra kell csökkennie, és csak ott* kerül előtérbe, ahol hasonló jelenségek hasonló technikai fogásokat követelnek. Tehát igaz, hogy Thomas Mann elbeszélőstílusa a *Buddenbrook* után szakadatlanul „modernizálódott". De nem felel meg a tényeknek, hogy Thomas Mann ezáltal a regényforma felbomlasztásának tendenciáihoz közeledett volna. Az ő regényformája – éppen ellenkezőleg – a polgári regény legjobb hagyományainak továbbfejlesztése, persze azoknak az új körülményeknek megfelelően, melyeket az hozott létre, hogy az imperialista korszak polgári társadalmának valósága a tartalmat és a formát megváltoztatta. Mivel Thomas Mann a kor valóságát a lényegig és a középpontig hatolva ragadja meg, így születik nála az idézett önámítás, minthogy összetéveszti önmagát azokkal, akikből csak pillanat-montázsok vagy a közvetlen felszín torzított stilizálásai pattanhatnak ki. Hogy ő – mélységes korszerűsége mellett – a legjobb epikai hagyományok megőrzője, és nem a regényforma sírásója – azt gyakran elismerték az ellenkező oldalon az avantgardizmus kritikai hirdetői, akik benne csak „jólápolt polgáriságot" látnak, akik meg akarják tenni a „biztonság" költőjének. Csak e két véglettel szembeni elhatárolás nyitja meg az utat Mann életműve igazi stílus-kérdéseinek felismeréséhez.

Az alaptendencia kezdettől fogva szemmelláthető, de mind egyre világosabbá és összetettebbé lesz. Mindenki ismeri Thomas Mann stiláris sajátszerűségét: irónia, önirónia, humor, a fenntartások zenéje. Ezekben a kérdésekben is nyilvánvaló összefüggése a régebbi irodalommal, elegendő, ha Fontanéra utalunk. Ámde a mann-i stílus sajátszerűségét sohasem lehet levezetni – még pályájának elejét illetően sem – a jelentékeny elődök stiláris befolyásából, stílusa szervesen nő ki korának társadalmi létéből, korhangulatokból, korproblémákból. Röviden, itt arról a hasadásról van szó, melynek egyik oldala a világ szubjektív tükrözése – amivel aztán a sajátos manni morálnak, a tartás és tartástalanság dialektikájának és ellentmondásos egységüknek a kérdései a legszorosabban összefüggnek – másik oldala pedig maga a dolog;

vagyis az objektív valóság. Ezért hát a mann-i világ számára, az objektív valóság tagadásának avantgardista stílustörekvése eleve értelmetlen.

Az élet szaggatottságainak feloldása magában véve éppúgy lehet tragikus, mint komikus; Thomas Mann magáévá teszi a *Lakoma*beli Szokratész követelését, hogy a tragédiákat és a komédiákat egyazon költő írja. A tragikus és a komikus egyesítése természetesen magában foglalja relativizálódásukat. Ezt – történelmi relativizálódásként – először Karl Marx fogalmazta meg. Ámde mivel Thomas Mann saját korának tragikus és komikus kollízióit formálja meg – akkor is, amikor költőileg közvetlenül a József-legendáról van szó – nála ez a történelmi relativizálódás úgy jelenik meg, mint a jelenkor típushierarchiája; a hangsúlyt a tragikusból a komikusba és a komikusból a tragikusba való átmenetre helyezi – az átmenetek történelmi egymásutánja úgy jelenik meg, mint a korproblémákra való reakciók szimultán morális rendje, mint az ilyen reakciókban kifejezésre jutó morális rang lépcsőzetessége.

Jövő perspektíváját Thomas Mann önmagával való súlyos harcokban, mélyen gyökeredző illúziók legyűrésével küzdötte ki. Mindazonáltal – mint negatív motívum, mint a jelenkor polgári társadalmával szembeni mélyen gyökerező szkepszis – kezdettől fogva élt benne ez a perspektíva. Ezen az objektív, ma már világosan feltárult tényálláson mitsem változtat, hogy e szkepszis legigazibb intencióját hosszú időn keresztül sem maga Mann, sem olvasói nem ismerték fel.

Ennek a szkepszisnek mindenesetre az volt a következménye, hogy a fiatal Thomas Mann-nál a tragédia mindig összekapcsolódott megjelenési formáinak groteszk túlcsordulásaival; így volt ez Thomas Buddenbrook esetében, – még inkább Gustav von Aschenbachnál. Ennek szükségképpen az a következménye, hogy az ilyen sorsok realista ábrázolásába behatol egy bizonyos fantasztikum. Mert az ilyen realisztikus-fantasztikus groteszkek alapja mindig a jelenség és a lényeg, a szubjektív tudat és az objektív valóság ellentétének költői kiélezése. Jellemző módon, ebben az időben az irónikus halál motívuma uralkodik Mann-nál. Mind Thomas Buddenbrooknak, mind Gustav von Aschenbachnak esetében úgy tűnik, hogy haláluk – a maga lealacsonyító formáival – kiáltó ellentmondásban van életvitelükkel, nemes tartásukkal. Ámde lélek és sors költői egysége abban nyilvánul meg – itt van Mann iróniájának és öniróniájának világnézeti alapja –, hogy a szerző szívéhez fölöttébb közel álló emberek életének ez a groteszk befejezése, éppen azáltal, hogy diffamálja „tartásukat", valami egészen döntőt mond ki – végső soron a legmérvadóbbat – Thomas Buddenbrook és Gustav von Aschenbach emberi magváról. Ahol a tragikum légköre kevésbé feszült, a groteszk jellegnek nem kell a halál módjában megjelennie. De a komikum itt sem „tiszta"; sohasem

különülhet el a fiatal Thomas Mann központi – igen komolyan vett – szubjektív élet-problémáitól; mint például midőn Tonio Krögert kis híján letartóztatják vagy mint Detlev Spinellnek Klöterjahnnal való nagy vitajelenetében. Az ilyen világnézeti elemekből kinövő, játékos-iróniku módon fantasztikus stílusnak korán elért magaslata *A ruhásszekrény* című novella.

Így hát a manni iróniának és önirónianak a játékosba való fokozatos, de egyre nyomatékosabb átfejlődését két mozzanat határozza meg. Egyrészt az, hogy fontos alakjainak tudata az objektív valóságtól egyre inkább eltávolodik, másrészt az, hogy mind energikusabban hangsúlyozza: a valóság győzedelmeskedik a hamis tudat minden fajtája fölött. Ezért hát Mann művészi tendenciája, mely a játékosság irányába nyomul előre, sohasem az objektív valóság szubjektivisztikus megszüntetését fejezi ki, hanem – ellenkezőleg – annak elkerülhetetlen, kényszerű győzelmét hangsúlyozza. Minél nagyobb a szakadás lét és tudat között, annál groteszkebb, lealacsonyítóbb formákban kell vereséget szenvednie a szubjektivitásnak. A játékosság – mint forma – fantasztikus ide-oda hintázást jelent a hamis tudat időleges rögzítődése, és az objektivitás „alattomossága" között, mely az effajta illúziókat átmenetileg eltűri, sőt elősegíti. A hamis tudat nyugodtan ringatódzik ebben a látszatban – olykor bizonyos sejtelmekkel önnön esendőségét, kétes jellegét illetően – míg végül a látszat felbomlik egy furcsán komikus vagy tragikomikus katasztrófában.

Ez határozza meg például a *Királyi fenség* atmoszféráját. Egyrészt arról van szó, hogy Albrecht hercegben él egy helyes, de életenergiáját, emberi aktivitását mégis bénító belátás annak a „majomszínháznak" lényegébe, amelyet játszani kénytelen. A tudat tehetetlensége abban nyilvánul meg, hogy noha a herceg viszonylag tisztán belátja saját társadalmi létének értelmetlenségét, mégsem képes arra – létének mivolta és hatalma folytán –, hogy akár csak a legkisebb mértékben is megkísérelje a szabadulást. Másrészt, nem kevésbé játékos-humoros hatású a való helyzet és a vele kapcsolatos illúziók közötti hintázás Klaus Heinrich herceg „magas hivatásával" kapcsolatban; még bensőleg őszinte szerelmét is ez az ironikus kettősség határozza meg. Itt már viszonylag korán keresztültör Mann játékosságának mély értelme: létrejön az alakokhoz illő egészen egyedülálló és sajátos külvilág, és e külvilágban – annak hatására – a tudat eltorzulásai teljes tisztaságukban fejeződnek ki. A cselekmény játékosságának, az elbeszélésmód iróniájának funkciója éppen az, hogy ezt a tenyészetet a maga tiszta mivoltában a legvégletesebben felfokozza, és napfényre hozza annak áthidalhatatlan kontrasztját a hamisítatlan, társadalmilag igazán tipikus valósággal szemben.

A *Varázshegy* e művészi fogás fokozását jelenti. Fordulópont ez Thomas

Mann életművében, amennyiben itt már fejlődési perspektívává kezd kikristályosodni a háború előtti szakasz negatív szkepszise. Ámbár itt már meglehetősen nyomatékosan jelentkeznek a fiatal Thomas Mann különböző irányba tartó tendenciái, ámbár a stiláris forma – ha a felszínt nézzük – közelebb kerül a korabeli avantgardizmushoz – ugyanakkor az ellentét benső, lényegi tendenciái is megerősödnek. Az irónia hinta-játéka itt még változatosabb, de a korábbinál határozottabban hangsúlyozza az objektív valóság elismerését három síkon is: elsősorban itt van a történelmileg szükségszerűen létrejövő hamis tudat világa, másodsorban a szanatórium elszigetelt varázshegye teremt egy ennek a tudatnak megfelelő külvilágot; végül, harmadszor, az igazi valóság ezt mindenütt leleplezi mint valótlant, mint látszólagosat, mint csalókát, mint félrevezetőt. Minél élesebbek a feltárulkozó eltérések, annál erősebbé válik az irónia és az önirónia. Egy ilyen eltérés természetesen megmutatkozhat közvetve is és közvetlenül is; ahol látszólag teljesen eltűnik, mint a *Varázshegy* vége felé, az élet elposványosodása során, ott éppen e felületen való hiánya hangsúlyozza valóságos jelenlétét, láthatatlan érvényesülését, az emberi lényeg valamennyi kérdésében. Az író új módszere az, hogy a mai tudat konfliktusait azon az alapon ábrázolja, melyet az igazi valóság mint gyakran láthatatlan alap és háttér számunkra nyújt. Az avantgardizmussal való ellentét éppen itt válik világosan láthatóvá, mivel az avantgardizmus a három manni komponensből csak az első kettőt képes felhasználni kompozíciós tényezőnek.

Mindezeket az összefüggéseket itt nem fejthetjük ki, még vázlatosan sem: meg kell elégednünk néhány utalással. A József-regények kétségkívül ennek a stílusnak csúcsát jelentik. Mivel a közvetlenül költői valóság itt mitikus, mivel viszont Thomas Mann-nak ez a világnézeti tendenciája, mely a fent említett három komponenst létrehozta – perspektíva – felfogásának megszilárdulása folytán – tovább erősödött, a játékosság, a három komponens közötti ironikus–önironikus hintázás új, sajátos formát ölt. E regények mitikus világának ugyanis egyszerre kell játszania mindkét valóságkomponens szerepét, ez kell hogy képviselje mind a tudatnak megfelelő, látszólagos, „saját valóságot", mind pedig egyben azt az igazi valóságot, mely az illúziókat – újra meg újra – ironikusan megszünteti. Mármost a József-regények formai újdonsága abban van, hogy a mitikus valóság elbeszélésmódja ilyen kettős funkciót teljesít. Ebből aztán szükségképpen következik a játékos, az ironikus, az öniro-nikus további fokozódása. Arra van szükség, hogy az író megtalálja a valóságnak azt az ábrázolásmódját, mely a maga alkotta világot megerősíti, elhihetővé és evidenssé teszi, de annak valóságosságát egyben újra meg újra lerombolja, megsemmisíti. A korábbi regényeknek két valóságsík közötti hintázása

tisztán bensővé válik, egyazon valóság immanens mozgásává: magának az ábrázolt világnak hintázásává a két pólus között. Ez művészileg újabb közeledés az avantgardizmushoz, de az ábrázolás döntő törvényszerűségét tekintve megint csak annak merő ellentéte. Annak is ismerős módszer a játékos hintázás két véglete között: de kizárólag úgy ismeri és alkalmazza mint hintázást egyrészt a hamis tudat – melynek hamis tudat mivoltát nem ismeri fel –, másrészt annak „saját" valósága között; a szubjektivizmust tehát úgy rögzíti, mint a világfelfogás és a megformálás végső alapelvét. Ezzel szemben Thomas Mann-nál a képzelt és az igazi (objektív) valóság közötti irónikus hintázás mindig az utóbbi győzelmét eredményezi, itt is, ahol a mítoszban mindkét valóság egyesül. Az a művészi különbség, hogy a mindenkori megszüntetésének és a megőrzésnek kettős jelenléte van (vagyis a szükségszerű fikciókat költőileg mint fikciókat tartja fenn), nem változtat semmit az esztétikai-világnézeti ellentéten. Az elő-ázsiai folklor mítikus mélységeiben való búvárkodás tehát nem gyengítette Thomas Mann műveiben a valóságot, uralmát minden szubjektív elképzelés felett, hanem éppen megerősítette. Annál is inkább, mert perspektívájának körvonalai sohasem rajzolódtak ki oly szemmel láthatóan, mint a ciklus befejező regényében, a *József, a kenyéradó*ban. Ennek fontos következményei vannak valamennyi műre nézve, mely a ciklus keletkezésének idején vagy keletkezése után íródott. Az új motívumok nagy sorozatából itt csak egyet említünk. Thomas Mann kezd az élet és a tudat merőben testi alapjának sorsmeghatározó szerepet juttatni – persze, nem főműveiben – és így a biológiailag valóságos körét kitágítja, hogy az mélyen áthassa magát a személyiséget. Alakjainak testi mivolta *Friedemann úr, a törpe* óta, persze sohasem volt mellékes, sorsuk szempontjából. Az viszont minőségi különbséget jelent, hogy indítóokról, a katasztrófa megjelenési formájáról van-e szó, vagy arról a folyamatról-e, mely a kollízió tartalmát meghatározza, mint *Az elcserélt fejek* és *A megtévesztett* című késői művekben. Hogy az első mű – éppúgy mint A kiválasztott – egy fantasztikusan megalkotott „saját" világban játszódik – amelyben csupán a benne érvényes törvények uralkodnak – míg a második a mann-i jelenkor-ábrázolás közvetlen realizmusával van megalkotva –, az mitsem változtat ezeknek az elbeszéléseknek a közös sajátosságán.

Mann-nál mindenütt az igazi valóság a költőileg valóságos, kifejezetten ez a döntő hatalom, de brutálisan fatalisztikus uralom itt sem lesz belőle, még a biológiai alap bekapcsolása folytán sem. Itt minden létezés legalapvetőbb meghatározó elemei világítják meg a hamis tudat hamis voltát, s ennek tehát – joggal – hajótörést kell szenvednie az objektív lét legalapvetőbb szükségszerűségein. Mindenütt létrejön viszont az az egyszerű és mégis mélyértelmű dialektika, hogy bár egyrészt szubjektív jogosultsága van a hamis tudatnak,

minthogy ezt szükségszerűen termeli ki a valóság, másrészt Thomas Mann költői bölcsessége – mint Shakespeare-é vagy Balzacé is – megmutatja, hogy még a leghamisabb tudatban is lennie kell egy szemernyi igazságnak, mivel lehetetlen dolog százszázalékosan hamis tudattal élni. Ez a – persze felettébb viszonylagos – szubjektív jogosultság nemcsak a szenvedélyek genezisére vonatkozik. Diadalmaskodhat – így mindenekelőtt *A kiválasztott* befejezésében – az akaraterő és derekasság végső győzelemként, életre hívhatja *A megtévesztett*ben a sorssal való tragikus-ironikus megbékélést, midőn a saját testi mivolta által rászedett és félrevezetett, beteg és haldokló anya elevenebb, mint „egészséges" leánya (akinek testi sorsdialektikáját itt nem tárgyalhatjuk), bensőleg-emberileg fiatalabb nála.

Itt még mélyebb iróniáról, a játékosságnak még erősebb művészi hangsúlyozásáról van szó. Ez a játékosság eljut az életigazság könnyedén polemikus mélységéig, midőn szétfoszlat egészen hamis ideológiákat, például – futólagosan – elutasítja a modern, absztrakt-tárgynélküli festészetet, ami halk iróniával egybekapcsolódik az okos lány biológiai tragédiájával *(A megtévesztett);* vagy – mindenekelőtt – ad absurdum viszi a freudi Oidipusz-komplexust; s egybekapcsolja a hős derekas életvitelével, bensőleg egészséges és földönjáró moráljával *(A kiválasztott)*. Ami Leverkühn tragikus esetében Nietzsche tanítását illetően nyilvánul meg, az itt a freudi koncepcióval kapcsolatban mutatkozik meg, hogy tudniillik Mann, a költő mindig mennyivel helyesebben és egészségesebben gondolkodik, mint a pusztán gondolatokat szövő esszéista. Számára, aki egy zilált s mélységesen problematikus kor és osztály gyermeke –, a játékos irónia és önirónia fontos eszköz arra, hogy alkotó módon legyőzze korának azokat a hamis ideológiai tendenciáit, is, melyeken – ha közvetlenül személyesen, gondolkodóilag áll szemben velük – képtelen lenne erőt venni. Szerencsésebb, kevésbé zilált korok és osztályok költői – mint még Balzac is – a gondolkodóilag hamisat és a művészileg igazat még nyersen és vaskosan szembeállítják egymással, az igazságot – Marx szavaival szólva – „az ellentmondások tárgyának kellős-közepén" keresik. De míg Mann-nak a régi realistáktól való eltérésében csupán arról van szó, hogy mélységesen hasonló ideológiai törekvések kormeghatározta kifejezési eszközei különböznek, addig – ha az avantgardista kortársakkal vetjük össze – azt látjuk, hogy – noha egyes kifejezési eszközök külsődleges művészi hasonlóságot mutatnak – e különbség a lényeges ábrázolási céloknak, az esztétikailag és világnézetileg döntő formameghatározásoknak ellentétességévé élesedik.

A döntő mozzanat itt is a perspektíva problémájában összpontosul. E kérdéskomplexus pozitív átalakulása József fejlődésében jut kifejezésre, méghozzá abban az evidenciában, mely az őt bensőleg adekvátan áthatja. E cselek-

vés tartalma: munkálkodás embertársai jólétéért. Adrian Leverkühn ábrázolásában ez a magaslat az egyedül helyes út tragikusan megkésett felismerésében mutatkozik meg: „... ahelyett, hogy bölcsen figyelmezne, mire van szükség a földön, hogy az jobb legyen, és bölcsen azzal törődne, hogy az emberek között olyan rend teremtessék, amely a szép műnek újra életalapot adna, és tisztes beilleszkedést, az ember kirúg a hámból és megrészegedik a pokol borában: ennekokából odaadja a lelkét és ebek harmincadjára jut."

Ámde a tudatosságnak a csúcsai csupán a legvilágosabb megnyilatkozásait jelentik annak a konstruktív alapelvnek, mely Thomas Mann későbbi műveinek egész világábrázolását meghatározza. A költő küzdelmekben kivívott belátása és bölcsessége határozza meg – pozitívan vagy negatívan – valamennyi most ábrázolt embernek sorsát. Mégpedig nem mint magányos „hősnek" a sorsát, aki csak tulajdon izolált énje számára találhatja meg az elvont-morális helytállás útját, mint Conradnál vagy Hemingwaynél látjuk, hanem mint útkeresőnek, mint részben vagy egészen tévelygő lénynek a sorsát, annak az embernek sorsát, aki viszonylagos beteljesedésre talál a társadalomban, a többi emberrel való közösségben. Mert a cselekvésnek az a vezérfonala, melyet Thomas Mann kiküzd magának, melyet már maga az élet ír elő valamennyi emberének ábrázolási alapelvévé vált. Ez az értelme a biológiailag játékosnak is az olyan művekben, amilyen *A kiválasztott* vagy *A megtévesztett*.

Ez rejlik tehát Thomas Mann játékos fantasztikuma mögött. Ezért ez a fantasztikum igen élesen különbözik minden korábbi, látszólag hasonló ábrázolástól. Például E. T. A. Hoffmann – a haldokló feudalizmus, a német kapitalizmus korai, kispolgári torzszülöttjének kortársa – az ilyen átmeneti kor legtipikusabb alakjait kísértetekként jeleníti meg. Stílusának központi kérdése – ennek megfelelően – szükségképpen az; hogyan ölthetik magukra ezek a kísértetek az életevidenciának ugyanazt az igazságát, mint amellyel maguk az emberek rendelkeznek és emberi külvilágúk. A különböző hasonlóvá tétele és a hasonlónak az egyformától való megkülönböztetése e két írónál – ennek megfelelően – ellentétes tendenciájú. Némiképpen rokonabbnak tűnik az az ironikus fantasztikum, mellyel Gottfried Keller dolgozik például a *Tükör, a cica* című elbeszélésében, ahol a fantasztikum csak reális összefüggéseknek mesés, színes, valószínűtlenül hiteles köntöse, és az irónia csak az áltatás, az önáltatás és az igazság kontrasztját mutatja be. Ilyen motívumok uralkodnak Thomas Mann-nál is, de már nem olyan abszolút módon, mint Kellernél, csupán végső fokon jutnak érvényre. És az arányeltolódás oly erős, hogy a különbség tartalom és forma egészen új minőségeit hozza létre. Szubjektív és objektív erő, kényszerű ámítás, és önámítás tévedés és igazság, végtelenül bonyolult, kölcsönhatásos játéka teszi, hogy e motívumok „végső fokon" jelentkeznek.

Csupán ezekből az egymást bonyolultan keresztező erőkből adódhat korunknak manni képe. A fantasztikum – kerülőutakon – a lényegest hangsúlyozza, a játékosság, mint valami motor, hol felerősít, hol gyengít, hol hangsúlyoz, hol fenntartásokkal él, hogy minden egyes esetben feltáruljon tévedés és igazság hajszálpontos konkrét aránya. Ezért szükséges, hogy az író mind a realista módon ábrázolt mai elszigetelődést, mind pedig a mitikus és fantasztikus síkra áthelyezett eseményt, amelynek szintén mai tartalma van, ironikusan és önironikusan kezelje. Ezért van az, hogy a játékosság végső fokon mindig eszköz az igazság és valóság napfényrehozatalára. Ezeknek a bonyolult mozgásoknak egymásban való feloldódása a művészi játék tág terét, a motívumok és a formai megoldások rendkívüli változatosságát szüli. Finom, egyedülállóan választékos, szinte keresett mivoltuk – ha külsődlegesen nézzük – újra meg újra a modor határát súrolja, ámde mivel oly energikusan tör az igazságra és a valóságra, életünk perspektívájának látható bemutatására és mivel e perspektíva oly konkrét – olyan stílus keletkezik, mely messze felülemelkedik minden modoron.

És ez a stílus, valamennyi itt leírt, közvetlen értelemben nem realistának tűnő tartozékával együtt is mélyen realista. A szocialista perspektíva elvont jellege Mann életművét elválasztja a szocialista realizmustól, alkotásait a polgári, a kritikai realizmus legmagasabb, s egyelőre utolsó nagy képviselőivé teszi. A polgári világ ez, amint egy polgár látja, ámde ez a látás olyan polgári ember nagy, elfogulatlan szemlélete, aki e világ jelenének megítélésében, lényegének megragadásában, jövőjének belátásában ideológiailag felülemelkedhet saját osztálykorlátain.

*A szélhámos Félix Krull vallomásai*t Thomas Mann annak idején a *Halál Velencében* kedvéért félretette, és a mű évtizedeken keresztül töredék maradt. A *József és testvéreinek* befejezése után újból elővette a kéziratot, s ez – persze csak igen rövid ideig – versenytársa volt a *Faustus*nak. Thomas Mann naplója, a régi tervek újraolvasása után a két téma közötti rokonságot és ellentétességet a következőképpen fogalmazza meg: „Látom a Faust-téma vele való rokonságát (mely itt tragikus-misztikus módon, ott humoros-bűnügyi értelemben a *magányosság-motívumon* alapszik), mégis – ha ábrázolása alkalmas – ez tűnik ma nekem megfelelőbbnek, időszerűbbnek, sürgősebbnek . . ." Ezzel Thomas Mann pregnánsan meghatározta a *Krull* helyét életművében.

De emellett még más fontos megjegyzéseket is találunk a Krull-töredéket illetően. Mann naplója említ egy beszélgetést, melyet feleségével folytatott a töredékről, a barátok ama kívánságáról, hogy folytassa, és hozzáfűzi: „A gondolat nem egészen idegen tőlem, de úgy vélem, hogy a terv, mely abból az

időből ered, melyben a művész-polgár-probléma dominált, azóta elavult és a *József* által túl van haladva." A megjegyzés rendkívül sokatmondó: vázolja Thomas Mann emlékképét a *Krull*-tervről, annak benső kapcsolatát fiatalkori műveivel s egyben és főként azt, hogy a József-regényekkel túlhaladt ezen a szférán.

A túljutás a művész-polgár-problematikán mindenekelőtt e problematika általánosítását jelenti. Egy régebbi tanulmányomban úgy jellemeztem a folytatás és a leküzdés egységét, hogy ez Tonio Kröger lelki és erkölcsi problémáját viszi tovább, ámde anélkül, hogy közvetlenül kötődne a művészléthez. A fiatal Thomas Mann e központi kérdése itt társadalmilag általánosul és ezáltal a puszta művész-polgár-ellentétesség szférájából felemelkedik a társadalmi gyakorlat szélesebb összefüggésébe. Sok szól tehát a József-ciklusnak, mint saját ifjúkori problematikája leküzdésének Thomas Mann által kimondott jellemzése mellett.

Ennek ellenére azt hiszem: Mann életművének objektív összefüggése nem teljesen azonos ezzel a benyomással. Annak idején megkíséreltem, hogy megmutassam: bár a *Halál Velencében* a művész-polgár-konfliktus talajában gyökeredzik, mégis tartalma, legalábbis részint, túlmegy ezen, vagy legalábbis túlmutat. Thomas Mann maga kitér ezekre a fejtegetésekre és kiemeli a belső összefüggést „a velencei novella és a *Faustus* között".

Az összefüggés véleményem szerint hármas. Elsősorban a művész problematikájából – melyet klasszikusan ábrázol a *Tonio Kröger*ben – már kezd kialakulni magának a művészetnek problematikája. Másodsorban a jelennek az imperialista korszak világához való vonatkozása hasonlíthatatlanul gazdagabb és tagoltabb. A lelki alvilág fenyegető előretörése először itt ábrázolódik; ez még teljesen hiányzik az első művésznovellákban. Harmadsorban Thomas Mann első ízben itt fogja fel a művészi tevékenységet a társadalmi cselekvés egy fajtájaként. Korábban csak a művésznek a polgári élettől való eltávolodását jelezte, magányossá válását benne. Bár a *Halál Velencében* ezt a tendenciát is a legvégletesebben kiélezi, mégis egyben rámutat a művészetnek és a művésznek a polgári társadalomban szükségképpen paradox társadalmi funkciójára, és nem utolsósorban ez teszi a novellát a *Faustus* korai előjátékává. Ezek a vonatkozások tehát rendkívül sokrétűek és bonyolultak – de éppen ennek fényében objektíve tartható-e Thomas Mann első benyomása, hogy az átmeneti idő problematikáját a József-regények túlhaladták?

Úgy gondolom: nem. Ellenkezőleg, szerintem egyáltalán nem véletlen, hogy a *Krull*-terv csak az egész József-legenda befejezése után válik újból aktuálissá, és úgy tűnik nekem, hogy ennek az újrafelbukkanásnak okát nem csupán – s nem is elsősorban – a *Faustus*-szal való, már jelzett párhuzam

határozza meg. Nekem úgy tűnik, hogy a Krull lényegét tekintve kiegészítés, ironikus ellenkép József alakjához.

Ez az állítás némi közelebbi megokolást igényel. Thomas Mann a Józsefregényekben a klasszikus kor egyik fő problémáját vetette fel és tárgyalta, természetesen tartalmát és formáját tekintve a jelenkornak megfelelően: tudniillik a személyiség önélvezetének kérdését. A polgári irodalom felfelé ívelő kezdeti korszakában ez a kérdés még egyáltalában nem vetődik fel önálló kérdésként. A személyiség önélvezete úgy jelenik meg, mint természetes következménye, szükségszerű melléktermékе a sikeresen végigharcolt életküzdelemnek. Bizonyos önálló hangsúlyt legfeljebb mint humanista, mint az evilági létet igenlő polémia kap egy középkori vagy puritán aszkétizmus ellenében. A késői polgári korszakban a személyiség önélvezete már elérhetetlen célként jelenik meg. Különösen Tolsztojnál figyelhetjük meg, hogy nagy műveinek úgynevezett vallásos mozzanatai között mennyi akad, amely határozottan ebből a kérdés-komplexusból indul ki. Tolsztoj igen hűen ragadja meg a polgári társadalomnak ezt az erkölcsi antinómiáját: a csakugyan megvalósult önélvezet egyrészt úgy jelenik meg, mint minden tekintetben csökkent értékű egoisták sajátossága; az önélvezetnek nem csupán méltatlan tárgya van, hanem ennek megfelelően olyan szubjektív megnyilatkozási módja is, mely az emberséget lealacsonyítja. Másrészt az erkölcsileg tiszta és igaz emberek abban a társadalomban, melyet Tolsztoj ismer és leír, sem szubjektíve, sem objektíve nem találhatnak kielégülést önmagukban, tevékenységükben és lelki életükben; a tisztesség szükségképpen önkínzó aszkézisbe csap át. Ezért jelenik meg a láthatáron vigaszként a sajátosan tolsztoji vallásos élmény, például Konsztantyin Levinnél. Az alkotó viszont, mint korának ragyogó és okos megfigyelője, az efféle beteljesedés problematikáját illetően – mint író – huzamosan semmiféle illúziókat nem táplálhat, sőt arra kényszerül, hogy a dilemma képzeletbeli kiútjait ábrázolásában újra meg újra szétfoszlassa keserű önkritikus iróniával. E két történeti pólus között foglal helyet a német klasszszika rövid közjátéka: mindenekelőtt a *Wilhelm Meister tanulóévei*, ahol ez az ideiglenes utópia legtisztább formában jelenik meg.

Nem kell hozzá bővebb magyarázat, hogy belássuk: Thomas Mann fiatalkori produkcióját a tolsztoji antinómia határozza meg; persze Tolsztojnak a vallásos kiúttal kapcsolatos illúziói nélkül. Evilági aszkézise, minden közvetlen egoizmus elutasítása a fiatal Thomas Mann-nál tehát még agresszívebb, még negatívabb, mint magánál Tolsztojnál. Ez nem csupán a hivatás és „tartás" általam is már ismételten elemzett problematikájában mutatkozik meg, hanem életélvezet és önélvezet teljességgel semmis mivoltában is Christian Buddenbrooknál és különösen a Bajazzo-novella főalakjánál. Itt Thomas

Mann bírálata a típusnak egészen a karikatúráig menő tiszta önismeretéig fokozódik. „Csak egy boldogtalanság létezik", így foglalja össze önnön életének summáját: „ha nem tudunk többé önmagunknak tetszeni. Ha többé nem tetszünk magunknak, ez aztán a boldogtalanság – és oh, ezt én mindig igen pontosan éreztem. Minden egyéb élet játék, az élet gazdagodás, minden más szenvedésben oly rendkívül meg lehetünk elégedve önmagunkkal, oly kitűnően festhetünk. Csak az önmagaddal való meghasonlás, a benned levő rossz lelkiismeret, a hiúság harcai – csak ezek azok, melyek téged szánalmas és visszataszító látvánnyá tesznek . . ." Az ellenpólus, a tartás dilemmája, mely Mann-nak ezen a fejlődési fokán a művész-polgár-problémát is átfogja, és egyúttal leszűkíti, a tartás elvesztését úgy tárja tehát elénk, mint az életvitel teljes vereségét, mint a személyiség elveszítését, annak a lehetőségnek elveszítését, hogy énünknek örömteli módon helyeselhessünk. De ezzel a probléma áttolódott egy – persze nem lényegtelen – mellékvágányra. Thomas Mann fő polémiája itt igen közel kerül a késői Goethe bizonyos odavetett ironikus megjegyzéseihez. Mefisztó így beszél a fiatal császárról:

Denn jung ward ihm der Thron zu Theil,
Und ihm beliebt' es, falsch zu schliessen:
Es könne wohl zusammengehn,
Und sei recht wünschenswerth und schön,
*Regieren und zugleich geniessen.**

Persze Goethénél az összeomlás inkább külsődleges, a fiatal Thomas Mannnál viszont inkább bensőséges.

Már a *Krull* első terve – és hasonlóan a *Halál Velencében* című novella, mellyel kapcsolatban már rámutattunk erre – általánosabb felfogás szintjére emelkedik. A *Krull*on végzett további munka megszakadását talán ez az új, még nem végképpen tisztázott helyzet magyarázza. Gustav von Aschenbach életének vége a maga tragikomikus furcsaságában sajátosan novellisztikus módon koncentrált, intenzív, de éppen ezért művészileg-világnézetileg nem általánosított, habár látnokian előremutató válasz erre a kérdés-komplexusra. A krulli sorstípusnak extenzíve humoros, ezért széles valóságábrázolást ki-

* A trónra ifjúként került,
Igy hát orommel tévedett el;
azt hitte, szépen összefér
és egybekötve jót ígér
uralkodás az élvezettel.
(Krassó Miklós fordítása)

ván képével még nem lehetett megbirkózni az akkori eszközök birtokában és ezért – nem véletlenül annak küszöbén, hogy Krull belép a valóságos életbe, töredék maradt. Thomas Mann költői fenntartásokkal ábrázolva, kifejezést ad a visszarettenésnek az új feladatok elől. Ezzel szemben – és ez először történik Mann életművében – a *Mario és a varázsló* Cipolla alakjában egy határozottan reakciós módon cselekvő ember pszichológiáját és módszerét tárja elénk. (Naphtában még csak ennek világnézeti alapjai és erkölcsi csábításai jelentek meg.) Ha azelőtt Thomas Mann olyan embereket ábrázolt, akik humanista vonalával szemben a visszalépést jelentik – gondoljunk csak a Hagenströmökre a *Buddenbrook*ban –, ez csupán külsődlegesen történt, mondhatnánk, krónikaszerűen. Ennek okai is mélyebben rejlenek, mint pusztán a nagy ifjúkori mű stiláris alapelveiben. Társadalomkritikai alapja még egy romantikus antikapitalizmus volt. A Hagenströmök ezért – az akkori Thomas Mann számára kibonyolíthatatlan módon – egyszerre képviselték a gazdasági haladást és a kulturális-emberi visszafejlődést. A reakciós tendencia csak akkor válik teljesen érthetővé, költőileg racionálisan elemezhetővé és megfoghatóvá Thomas Mann számára, amikor társadalmi perspektívája a polgárság jövőjét illetően világossá vált. És csak ebben az összefüggésben ábrázolódhat reakció és nép ellentéte és harca. Mario hipnotikus elcsábíttatása Cipolla által, ébredése demagógia-keltette bódulatából, bosszúja csábítója fölött: ez Thomas Mann első politikai költeménye. Ez nyit utat első ízben – eszmeileg és esztétikailag – a társadalmi valóságban végbemenő emberi cselekvés nagy ábrázolásaihoz.

Tantae molis erat Romanam condere gentem *(Aeneis)** ideológiailag megalapozni a József-regényeket. Itt is csekély számú utalásra kell szorítkoznunk, amikor konkrét problémánkat némiképp közelebbről akarjuk megvilágítani. A nagy ciklus központi kérdése József nevelődése saját személyiségének, álmodó, magábazárt önélvezetéből addig a fokig, míg aktív, társadalmilag cselekvő, érett emberré válik, aki helyes valóságismerete folytán, a valóságos világban való termékeny, hasznos cselekvése folytán elérkezik a személyiség igazi önélvezetének magasabb lépcsőfokára.

Mint itt és még részletesebben másutt, már jeleztük, a művészet mint társadalmon belüli gyakorlat áll a *Faustus* középpontjában. Ámbár Adrian Leverkühn közvetlenül még agresszívebben áll szemben minden önélvezettel, mint Tonio Kröger és Gustav Aschenbach, ámbár visszavonulása önmagába még könyörtelenebb, mint ezeké, mégis, mivel a történet mozgató centruma többé nem a művész szubjektív tartása, s nem is csupán annak

* Ily sok fáradságba került „megalapozni" a római népet.

benső dialektikája, mint még Aschenbach esetében, hanem a művészi gyakorlat társadalmi funkciója, a stílusok keletkezése, a tartalomból visszaáramlásuk a társadalomba. – Leverkühn elfordulása a személyiség önélvezetétől is teljesen új, messzemenően átfogóbb értelmet kap. Az ördöggel való nagy szellemi párbaj e tekintetben is csupán betetőzése életvitelének és világnézetének, ama mély meggyőződésének, hogy a művészet sem alkotója, sem befogadója számára nem nyújthatja sem önmaga, sem a művészi tárgy tiszta élvezetét, hogy a művészet, ha valóban becsületes, ha valóban mai, csak parodisztikus hangot üthet meg, hogy létrehozásához benső hidegségre van szükség, hideg mámorra, az embertelenség hideg extázisára. Hogy a szubjektíve becsületes Adrien Leverkühn ennek a fejlődésnek tragikus áldozata lesz, mitsem változtat a fejlődés lényegén, azon, hogy ez a fejlődés a fasizmusba torkollik, miként az a társadalom, melynek szükségszerű terméke, a fasizmushoz kellett hogy vezessen.

A személyiség élvezete a József-regényekben pozitív ellenkép a Faustus-tragédia ördögi aszkéziséhez. Mindkét regény a hitlerizmus elleni szellemi-erkölcsi harcban keletkezett. Leverkühn, mint a fasizmushoz vezető fejlődés áldozatának típusa, József, mint ellentípus. Bizonyára nem véletlen, hogy éppen ebben a harcban alkottak a legjelentősebb német antifasiszták ilyen polemikus-pozitív alakokat: Heinrich Mann a *IV. Henrik*kel, Thomas Mann *József*fel (és a *Lotte Weimarban* Goethéjével – mely műről itt nem fogunk beszélni, hogy elkerüljünk további, mellőzhetetlen komplikációkat).

A harc az imperializmus nemcsak politikailag és társadalmilag, hanem lelkileg-erkölcsileg is reakciós, minden humanitást megsemmisítő erői ellen már jóval a fasizmus előtt kezdetét veszi, nagyjából Anatole France-szal és Romain Rolland-nal. Amennyiben ez az ellenállási mozgalom győzelmi perspektívát lát maga előtt, némiképp szükségszerűen jön létre számára a költői feladat: az imperialista korszak komor, iránytvesztett, kétségbeesett vagy cinikus és rezignált embereivel pozitív ellenképet szembeállítani. Ezáltal szükségképpen újból aktuálissá válik a személyiség ön-élvezetének problémája, mivel – mihelyt ismét él a hit, hogy lehetséges egy megújult, regenerálódott emberi közösségben ésszerű, önmagunk és a társadalom számára értékes tevékenységet kifejteni – lelki reflexként spontánul felbukkan az önélvezet. A regeneráció perspektívája persze szükségszerű előfeltétel. Mert ilyen távlat nélkül csupán a jelenkori társadalommal való önelégült, egoista, korlátolt vagy cinikus megbékéléséről lehet szó. Ebből a helyzetből szükségképpen folyik e perspektívák bizonyos fokig utópikus jellege: egyre megy, hogy az író a polgári társadalom demokratikus megújulásától vagy az azt felváltó szocializmustól várja-e az emberiség megmentését, az ilyen alapon ábrázolt

új ember nem lehet honos közvetlenül a jelenkorban, olyan társadalom polgára, mely csupán eljövendő. (Ez a dilemma, persze, csak a polgári realizmus számára áll fenn; szocialista realista igen jól ábrázolhat átmeneti alakokat, az átalakulásért küzdő harcosokat. Hogy a kritikai realizmusnak e kérdésen hajótörést kell szenvednie, legvilágosabban Jacques Tibault sorsa mutatja Roger Martin du Gard nagyszabású és mindaddig kitűnő regényciklusának befejezésében.)

Mindezt el kellett mondanunk, hogy ezáltal az ismét munkábavett, magasabb nézőpont alapján folytatott Krull-regényt megértsük, mint a Thomas Mann két nagy öregkori művéhez, de inkább a *József*hez, mint a *Faustus*hoz írott szatírjátékot. A világ vonatkozásainak ez a tág és széles látóhatára alkalmasint döntő oka annak, hogy az elbeszélést annakidején félretette, és csak évtizedek után folytatta tovább.

Feltűnő, mily sok kisebb-nagyobb, mellékes és lényeges vonás van már az eredeti *Krull*ban, mely ironikus párhuzamosságokat mutat József alakjával. Itt világosan látjuk, mily biztos és átfogó energiával ragadja meg a valóságot Thomas Mann költői víziója, hogyan képes íróilag rögzíteni érzéki-értelmi összefüggéseket már olyan stádiumban, melyben a szellemi tartalom döntő meghatározó elemei még nem érlelődtek meg. Gondoljunk csak mindkét alak különleges szépségére, mindenekelőtt aranybarna bőrére. Gondoljunk – hogy már a lelki értéket érintsük – a görcsös extázissal való játékra. Gondoljunk mindkettő ügyességére minden – kellemes vagy kellemetlen, szórakoztató vagy unalmas – foglalatosságban; mindkettőnek arra a képességére, hogy – amikor akarja – beleélje magát mások gondolatmenetébe, s velük szájuk íze szerint beszéljen. Gondoljunk arra, hogy ez és a hasonló dolgok mindkettőnél komolyságnak és játékosságnak szétválaszthatatlan keveredését jelentik. Mindkettőnek a cselekvésmódjában van egy árnyalata az ironikus hintázásnak egyrészt a tudatosan vezetett komédia között, amelyet csak minden energia legvégletesebb bevetése, a partner pszichéjére gyakorolt hatás finoman megfigyelt lehetőségeivel való igazi „játék" tehet sikeressé s másrészt a tudatos lelki felülemelkedés, a szilárdan rögzített konzekvens követése között. A személyiség önélvezete egyiküknél sem pusztán utólagos, igenlő reflexió, nem puszta visszaemlékezés, hanem a cselekvéssel egyidejű, ezt erősbítő, serkentő tudat és öntudat. Ezen alapul sok jelenetük könnyedsége, varázsa és mélysége. A régi Krull-töredékben ez a tendencia a sorozásban éri el tetőpontját, ahol Krull virtuózan megjátszott komédiával eléri, hogy katonai szolgálatra teljesen alkalmatlannak nyilvánítsák, s így nekivághat igazi útjának a szélhámosság felé.

Természetesen éppen az ilyen, részben rokon tulajdonságok döntő össz-

pontosításában és arányelosztásában nagy különbség sőt ellentétesség van a két figura között. Máskülönben hogyan válhatnék József egy nagy nép vezetőjévé és „*kenyéradó*"-jává, míg Krull tehetsége csak az egyéni szélhámoskodásokig terjed? Mégis, itt sem feledkezhetünk meg arról, hogy minden fejlődési képesség és derekasság, az alapvető hajlamok minden komolysága mellett Józsefben, különösen az ifjú Józsefben a szélhámosság, a csalás mozzanatai nem hiányoznak. Amikor például – miután megkapta apjától Ráhel ruháját – Ruben ezzel kapcsolatban szemrehányásokat tesz neki, ezek a szemrehányások, irigység és rosszakarat mellett, tartalmazzák a jogos bírálat magvát is. Ruben szemére hányja Józsefnek: apját a kövekkel való játékban szántszándékkal nyerni hagyta, hogy hangulatát felderítse; apjától a díszruhát annak igazi akarata ellenére könyörögte ki. „Egyszóval figyelmeztetted és elkoldultad tőle. Akarata ellenére adta neked, te csábítottad rá. Tudod, hogy Isten ellen van, visszaélni a hatalommal, amellyel egyik ember a másikra hatni tud, hogy az beleegyezzék a jogtalanságba, és azt tegye, amit meg kell bánnia?" Ez – a mítosz nyelvén – a szélhámosságnak szóló, nem egészen megalapozatlan szemrehányás.

Végül, hadd mutassunk rá még arra az előlegezetten párhuzamos motívumra, hogy József életében két fordulópont van, s ezekben a „verem" úgy szerepel, mint a bukás és az újabb felemelkedés jelképe, nevezetesen a testvérekkel, s a Potifárral és feleségével való kollízió végén. A Krull-töredék már az eredeti fogalmazványban világosan utal arra, hogy ilyen „vermek", a modern prózai fegyház formájában, Krull életpályájának is tartozékai. Persze, ezt a kérdést illetően, még az emlékiratok első részének közrebocsátása után is, meg kell elégednünk ennek az elvont ténynek megállapításával. A krulli „verem" okainak és következményeinek ábrázolását még nem ismerjük. Mégis, itt a két mű összefüggésének egyik döntő kérdéséről van szó. Mert a *József*-regényekben a „verem" sokkal több, mint kollíziók külsődleges megoldása. Kétízben, mégpedig fokozódó módon katartikus válságot idéz elő Józsefben, személyisége önélvezetének legveszedelmesebb oldalán idézi elő a válságot: azt a meggyőződést ingatja meg, „hogy őt mindenki jobban szereti, mint önmagát".

Az, hogy a kalandregényben erre még célzás sincs, semmiesetre sem az ábrázolás hiánya. Egy tragikus, vagy a tragikumot leküzdő katarzisnak mint a kollízió lehetőségének első pillanattól kezdve előttünk kell állnia és szemünk előtt kell valósággá fokozódnia, míg szatirikus-komikus kollíziók, ironikus-katartikus folyamatok teljes művészi joggal tartalmazhatják a meglepetésszerű mozzanatot. Az anyaggal kapcsolatos ismeretünknek ezen a fokán határozottan rá kell mutatnunk az ilyen megfelelések absztrakt tökéletlensé-

gére, hogy ne keletkezzenek merőben művi úton létrehozott párhuzamok, mielőtt a *Krull* mint a *József*-regények szatírjátéka teljes kibontakozásában előttünk állana.

Minden fenntartás mellett, melyet egy ilyen helyzet kötelezővé tesz, mégis, már a meglevő anyagban világosan felismerhettünk egy ilyen jellegű csodálatos, parodisztikus jelenetet. Krullnak, mint liftesfiúnak szerelmi jelenetére gondolunk Madame Houpfléval, a strassburgi kereskedő-feleséggel, akit mint „lélekismerettel teli pleins d'esprit" (szellemdús) regények és „des volumes de vers passionés" (szenvedélyes verseskönyvek) szerzőjét, Diane Philibertnek hívunk. Ez a jelenet, mely már a József-regények után keletkezett, pompás paródiája a Mut-em-enet, Petepre házának úrnője és József között végbemenő szerelmi kollíziónak. Mindkét esetben ellenállhatatlan szenvedélyről van szó egy „szolga" iránt, s ez a szenvedély egy szellemileg kifinomult, társadalmilag magasan álló asszonyt kerít hatalmába: mindkét esetben a férj impotenciája alkotja a szerelmi szenvedély biológiai hátterét. Mut-em-enet szerelme hatalmas tragédiává nő, melyben József sorskihívó önbizalma és önélvezete felszabadítja az egész – személyes és társadalmi – alvilágot, s az a szenvedély az emberileg is jelentékeny asszonyt végighurcolja a hazugság és a rágalmazás, a lealacsonyodás és az ördögi varázslat minden poklán. Mármost, mindezek a motívumok, levetve tragikus méltóságukat, a szélhámostörténet könnyeden lebegő szatírjátékában keresztezik egymást. A lealacsonyodás mazochisztikus vágyakozássá lesz, és a pokoli varázslat úgy jelenik meg, mint kokett játék a tolvajok istenének, Hermésznek nevével, melyet Krull itt első ízben hall, s melyet tanulékonyan elraktároz műveltségének kincstárába – midőn Krull bevallja, hogy jelenlegi kedvesétől a határvizsgálatnál ellopott egy ékszerdobozt; s midőn a nő felszólítja, hogy jelenlétében lopja meg ismét. Csak most van megelégedve a költőnő, Diane Philibert – csak most ébred tudatára annak, hogy a fiú örökké élni fog benne. „Igen, ha a sír takar majd bennünket, engem és téged is, Armand, tu vivras dans mes vers et dans mes beaux romans (élni fogsz verseimben és szép regényeimben), melyeket mind-mind – sohse áruld el a világnak – a te ajkadról csókolok le. Adieu, adieu, chèri . . ."

E fontos részleteknek nagy jelentőségük van, ama mélyebb problémakozösség folytán, mely a tragédiát és a szatírjátékot összeköti. Thomas Mann egész világot kelt életre a mitikusan elsüllyedt múltból, hogy ábrázolhassa azt a nevelődési folyamatot, amely a személyiség szubjektivisztikus, veszélyekkel terhes önélvezetéből az emberi közösségért való tevékenység önélvezetéig húzódik. Mint itt megmutattuk, e problémafelvetés mivoltát és miként jét költőjének történelmi perspektívája határozza meg. Mindenekelőtt

a perspektíva puszta létezése elengedhetetlen feltétele a valósághoz való oly optimista viszonynak, mely egyáltalában elképzelhetővé teszi az emberi érettséghez és megszilárduláshoz, e jellemképességek önélvezetéhez vezető fejlődést, mint a valóságban egyáltalán lehetséges folyamatot. Továbbá, mint már szintén jeleztük, ez a perspektíva elvont, objektív tartalmát tekintve utópikus. Nem mutat fel semmilyen konkrét átmenetet a mi valóságunkhoz és vonásaihoz közvetlenül, minden kötöttség nélkül lebeg körünk kiúttalannak tűnő kollíziói, feldúlt problematikája közepett. De mivel mindezt mégis átvilágítja a jövő perspektivikus fénye, a jelenkori emberben is napvilágra kerülnek az emberi fejlődés lehetőségei, legalábbis mint lehetőségek.

A *IV. Henrik* csak látszólag realistább a *József és testvéreinél*. Ez az olyannyira jelentékeny történelmi regény – a szerző demokratizmusának megfelelően, íróilag is érvényesülő szocialista perspektíva nélkül– úgy ábrázol egy konkrét történelmi múltat, mint konkrét példaképet a jelen számára, tartalma szerint szintén utópikusan. A *József*-regényekben a Thomas Mann különleges módján értelmezett mítosz világnézeti-művészi funkciója az, hogy az író maximálisan konkrét képet adjon az író jövőperspektívája sajátos jelenkori következményeiről. Ezért játszódik a ciklus egyszerre reális konkrét időben, tudniillik a Mann által teremtett mitikus világban és egyszerre az időn kívül, tudniillik a reális, történeti folyamaton kívül. Thomas Mann nem tartozik azok közé, akik modern mítoszokat akarnak teremteni; az ő mítosza minden szempillantásban újra meg újra költőileg megelevenedik és önironikusan feloldódik: a perspektívának a jelenkor emberére rávetődő fénye által keletkezik olyan miliő, melyben reálisan megjelenhetnek ennek az önmagában véve elvont jövőperspektívának emberi következményei. Mert csak maga ez a perspektíva elvont-utópikus; megvalósulásának miliője a befejezett ábrázolás költői teljességével rendelkezik; éppen az a lényeges Thomas Mann alkotóművészetében, hogy műveiben semmi utópikusat nem tűr meg. Csak végső soron, csak a mítosz valóságának tételezése és megszüntetése között művészi módon megformált hintázás végeredményeként lesz a mű az önmagában elvont utópia következményeinek realista képe. És forma és tartalom e bonyolult kölcsönhatásának az a jelentősége, hogy reális emberi lehetőségeket szabadít fel és bontakoztat ki; helyet – persze, a jelen és a történelem szempontjából tekintve: képzeletbeli helyet – teremt számunkra a felvirágzásra; ámde itt reális emberi lehetőségekről van szó, melyek a mai kapitalizmus, imperializmus társadalmában csak eltorzulva vagy elsorvadva, legföljebb elárvult vágyakozásként juthatnak érvényre. Míg Mann-nál egyébként – Thomas Buddenbrooktól Adrian Leverkühnig – az irónia és az önirónia mai tragédiák groteszk mivoltának kifejezésére szolgáló eszköz, itt egy lelki mozgási tér

megteremtésének szolgálatában áll, hogy lehetővé tegye máskülönben tévútra kerülő, máskülönben elvetélt emberi képességek kiélését.

Csak ebből kiindulva lesz *A szélhámos Krull* valóban érthető mint szatírjáték. Anyaga a jelenkori polgári társadalom, mi több, az aprólékosan részletező gondossággal, realisztikusan ábrázolt jelenkor. És ebben találja meg ismét önélvezetét a személyiség? Nem mond-e ez ellent minden mai polgári ember valamennyi tapasztalatának, mely napról napra és óráról órára osztályrészük a polgári valóságban? Nem. Mert Thomas Mann-nak ironikus-önironikus bírálata a mai polgári társadalom felett, itt egészen új, teljességgel eredeti tárgyat választ: csak a szélhámos tud ma, a hanyatló polgárság világában eljutni személyiségének önélvezetéhez. Már maga ez a kérdésfeltevés Thomas Mann társadalomkritikájának, a polgárságról szóló kritikájának csúcsát jelöli. Ha a Krull-témával való első foglalkozás idejére gondolunk, látjuk: ahhoz, hogy egy ilyen bírálat megérhessen és beteljesülhessen, Thomas Mann-nak mélyen gyökeredző illúziókkal kellett kegyetlen, önkínzó módon leszámolnia, tehetségét, világnézetét ki kellett szélesítenie és el kellett mélyítenie a fasizmus elleni harcban, hogy mindazt, ami a *Krull* embrionális formájában implicite benne volt, explicitté tehesse, látható és érthető formává változtathassa.

A szélhámos mint a személyiség ma lehetséges önélvezetének tipikus alakja éles ellentétben áll Thomas Mann-nak azokkal az ifjúkori hőseivel, akiket az író arra szánt, hogy egy erőfeszítéstől mentes felelőtlen életvitelt testesítsenek meg. Ezek, mint Christian Buddenbrook, mint a Bajazzo főalakja, bensőleg és külsőleg – amint láttuk – hajótörötten, személyiségük teljes felbomlásával végezték. Krull már azáltal is különbözik ezektől a típusoktól, hogy míg ezek – minden könnyelműségük és minden felelőtlenségük mellett – sohasem lépték át a polgári tisztesség korlátait, ő már mint gyermek skrupulus nélkül követett el kisebb tolvajlásokat, és, ha később aggályok merülnek is fel benne bizonyos tervekkel szemben – ezeknek semmi közük sincs a polgári erkölcsökhöz.

De Krull különös fajtájú szélhámos. Már félig gyerekként – amikor ismételt édesség-lopásainak megítéléséről van szó – hevesen tiltakozik az ellen, hogy tettét közönséges tolvajlásnak fogják fel. „... ámbár kénytelen voltam eltűrni, hogy – nevezetesen a polgári joghatóság is – erre ugyanazt a szót alkalmazza, mint a többi tízezernyi esetre ...” Noha elismeri, hogy a dolgok, melyeket lopott, ellenállhatatlanul vonzották *választékos mivoltuk* folytán –, azt mondja, mégsem „... kiválóságuk volt az, ami engem elkábított, hanem az a körülmény, hogy álombeli javakként jelentek meg előttem, melyeket én átmentettem a valóságba”. Hasonló motívumok tűnnek fel a párizsi úton

elkövetett ékszerlopás után. Egy kollégája a szállodai alkalmazottak közül, névszerint Stanko, meglesi Krullt, mikor éppen átvizsgálja a zsákmányt; Stanko részt követel belőle, s kap is. Így jön létre Stanko és Krull között egy ideiglenes bajtársi kapcsolat, mely azonban megszűnik, midőn egy neuilly-i villába való betörési tervét Krull közömbösen elutasítja.

Ezeket az epizódokat még felfoghatnánk mint utólagos szubjektív indoklásokat, melyeknek célja durvább okok (gyávaság stb.) szépítése. De Krull későbbi élete megmutatja, hogy itt valami lényegesebbről, jellemének döntő vonásáról van szó. Krull gyorsan emelkedik a szállodai hierarchiában. Felszolgáló pincér lesz, s elbűvöl minden vendéget, mindenekelőtt a hölgyeket, de nemcsak azokat. Itt két ízben kerül választ elé, úgyhogy igazi döntésének okai szemmelláthatóvá válnak. Először egy gazdag birminghami kereskedő tizenhét-tizennyolc esztendős lányáról van szó, Eleanor Twentymanről, aki Krullba szenvedélyesen beleszeret, el akar szökni vele, gyereket szeretne tőle, abban a reményben, hogy utólag a fait accomplihoz megkaphatják apja áldását, aki lányát nagyon szereti. Krull olyan tapintatosan és kíméletesen utasítja vissza a felkínálkozást, amennyire csak lehetséges ebben a kényes helyzetben: „Ezek mind bolondos álmok, melyeknek kedvéért nem térhetek le utamról, s nem vághatok neki egy ilyen mellékösvénynek."

Még jellemzőbb, ugyanabban az időben, Krull választása Lord Kilmarnockkal, egy gazdag skót arisztokratával kapcsolatban. Az éttermi kiszolgálás alatt itt is felébred a vonzalom az öregedő magányos férfiban a szép, simulékony, ügyes ifjú iránt. Lord Kilmarnockban a magányosság, az életkedv hiánya – Krull nagy ámulatára – kifejleszti önmaga tagadását, ami, persze, mint éppen a Lord mondja, nem zárja ki „a képességet mások igenlésére". Így hát a Lord igenli Krullt, s magával szeretné vinni mint komornyikját, jóval magasabb fizetéssel, mint amennyit a szállodában kap. Mi több, midőn Krull habozni látszik, a Lord mindennel megpróbálkozik, ami csak lehetséges. „Gyermektelen vagyok, ura cselekedeteimnek. Történtek már örökbefogadások . . . Meglehet, hogy egy szép napon úgy ébred fel, mint Lord Kilmarnock és birtokaimnak örököse." De Krull már rég elhatározta, hogy az ajánlatot visszautasítja, s még ez a ragyogó kilátás sem ingathatja meg, nem csábítja mellékösvényre. Az elutasítás benső megalapozása felettébb jellemző szélhámosságának különleges jellegére: „az volt a fő dolog, hogy egy igen magabiztos ösztön állást foglalt bennem egy tálcán kínált, s ráadásul, zavaros valósággal szemben – a maga teremtette és önnön kegyétől, akarom mondani, a fantázia kegyétől függő szabad álom és játék javára. Midőn én – mint gyerek – azzal az elhatározással ébredtem föl, hogy egy Károly nevezetű tizennyolc éves herceg vagyok, és ehhez a tiszta és bájos kitaláláshoz,

ameddig csak akartam, szabadsággal ragaszkodtam – ez volt az igazi, s nem amit ez a meredt orrú férfi, irántam érdeklődvén – felkínált nekem."

Itt még világosabb, mint Stankónak vagy Eleanor Twentymannek esetében: Krullnál nem egyszerűen arról van szó, hogy valamilyen csalással – erkölcsi aggályok, mint láttuk, teljesen idegenek tőle – anyagi jólétet vagy társadalmi pozíciót szerezzen magának. Sokkal inkább azért lesz szélhámos, hogy olyan életet folytathasson, mely fantáziájának megfelel, hogy önmagáról való, fantáziából fakadó elképzelését rákényszerítse az életre. Akarja a győzelmet, és a győzelem örömét: pénz és társadalmi rang az ő számára csupán magától értetődő, persze, csak görbe utakon megszerezhető, előfeltétel, melyre szükség van ahhoz, hogy képességeit kibontakoztathassa a nekik megfelelő körülmények között. Krullnak e körülmények megteremtése végett van szüksége a szélhámosságra.

Az első rész Krull első nagy szélhámosságával zárul. Az eredeti kezdeményezés itt nem tőle indul ki. Ezúttal Marquis de Venosta, akit szintén mint pincér szolgál ki – állítja választás elé. Persze, itt Krull tartásának és életvitelének döntő szerepe van. Nem annyira arról van szó, hogy a vendéglőben megnyeri Venostának és szerelmesének rokonszenvét. Krull ekkortájt – ártatlan – kettős életet él Párizsban. Elegáns ruhákat szerez be, és szabad estéit arra használja fel, hogy előkelő lokálokban gentleman-életet játsszon. Így találkozik a két, nagyjában egykorú fiatalember éppen abban a pillanatban, amikor Venosta igen súlyos döntés előtt áll. Szülei rosszallással nézik hosszan elhúzódó viszonyát egy szép párizsi színésznővel, és – hogy a szakítás a lehető legfájdalommentesebben mehessen végbe – világkörüli útra akarják küldeni, pénzzel és ajánlólevelekkel bőven ellátva. De Venosta nem akar és nem tud elválni barátnőjétől. Hosszú beszélgetések során, melyekben Krull csak látszatra szerepel együttérző hallgatóként, létrejön a nagyszabású terv: Krull menjen világkörüli útra mint Venosta, írjon leveleket a szülőknek és így tovább, s akkor Venosta inkognitó Párizsban maradhat barátnőjével. Már most a szélhámosság krulli fajtájára jellemző az, hogy bár nagy magától-értetődőséggel veszi át Venostától a pénzét (húszezer frankot), tanulja meg aláírását hamisítani stb. – viszont ugyanolyan magától értetődően biztosítja Venosta párizsi egzisztenciáját az ő saját tizenkétezer frankjával, melyet a Houplé-Philibert-ügyön „megtakarított". Tehát nem meglepő, hogy Venosta, aki – mint állandóan gondtalanul élő arisztokrata – ennek szükségességére egyáltalán nem is gondolt, megindultan gentlemannek nevezi. És valóban: nyilvánvaló, hogy Krull számára a neki való kalandok lehetősége, az, hogy ő maga helytálljon e kalandokban, fontosabb, mint az – egyáltalán nem oly nagy – anyagi előny.

Ugyanez Krull fiziognómiája szélhámos-életének első szakaszában, liszszaboni utazása során és magában Lisszabonban; ezzel az utazással az emlékiratok első része befejeződik. Középpontban a gáláns retorikus-didaktikus szerelmi játék áll Kuckuck archeológia-professzor érdekes és csinos lányával, Zou-Zou-val (és a vaskosabb szerelmi játék annak fejedelmi portugál anyjával). Krull sok héttel tovább marad Lisszabonban, mint azt programja előírja, csak azért, hogy megszelídítse ezt a szellemileg-erkölcsileg makrancos nőt, hogy megtanítsa az igazi szerelem igazságára. (Hogy egészen mellékesen kivív magának egy királyi audienciát, és csupán szeretetreméltó svádája révén „kiérdemel" egy portugál rendjelet – ez csak megerősíti ennek az útnak jótékonyságát, céltalanságát.) Belemegy ebbe a szerelmi játékba, eleve tudva, és pontosan számításba véve, hogy anyagi előnyökről szó sem lehet, és választott szerepénél fogva, azáltal, hogy itt Marquis de Venostának van öltözve, nem lehetséges számára sem házasság, sem illegális szerelmi viszony Zou-Zou-val. Ez kaland a kaland kedvéért, szellemi torna saját erőinek kipróbálására, legvégletesebb megfeszítésére, hogy e szellemes harci játékban való helytállása magateremtette nehézségek és bonyodalmak leküzdése révén saját erőinek, saját személyiségének önélvezetéhez jusson.

Ehhez a rátermettség magas fokára van szükség, tudniillik arra az állandó készségre, hogy mozgósítsa éppen azokat a képességeket, amelyek egy adott, előre soha ki nem számítható helyzetben éppen szükségesek. Ezek közé tartozik az éleselméjűség, az okosság, a mindenkori helyzet felismerése, esetről esetre a szükséges hang és mérték eltalálása és még sok más. *Egyszóval:* Krullnak minden erejét meg kell feszítenie, hogy meggyőzően alakíthassa azt, amit Venosta – egyszerűen születése és neveltetése révén képvisel. S közben létrejön egy sokkalta érdekesebb és „igazibb" Venosta, mint maga a valóságos, éppen mert Krull – ámbár a valóságban mindenki állandóan igazi Venostának tartja – minden pillanatban tanújelét kell, hogy adja annak: ő az igazi Venosta. Csak egy apró példát ragadunk ki. Krullt imádottja meghívja egy teniszpartira, de ő soha életében nem teniszezett, teniszpályákon csak mint labdaszedőfiú futkosott néhányszor. Így hát színházat kell játszania, akrobatamutatványokkal, hogy a társaság szemében igazi arisztokratának tűnjék, aki valamikor tökéletesen tudta a játékot, viszont évek óta nem játszott. Az igazi Venosta vagy tudott volna teniszezni, vagy hidegvérrel megmagyarázta volna, hogy nem tud. Hasonlóan áll a dolog a szülőkhöz írott levéllel. Kis – önmagát parodizáló – irodalmi remekmű ez, holott az igazi Venosta egy sokkal kevésbé érdekes egyszerű beszámolót firkantott volna. Krull mindenütt „igazibb", mint az eredeti.

Így hát nem-valódi mivolta, szélhámossága Krullt olyan teljesítményekre

kényszeríti, melyekről a reprodukált példaképnek sejtelme sem lehet. Egész szélhámossága kisfiútól liftesfiúig, pincértől világfiig – kibonyolíthatatlan egymásbafonódása életnek és szerepnek, életnek mint szerepnek, szerepnek, mint életnek – az életbe átültetett commedia dell'arte. A szerep, a hangsúlyozottan színészi elem az egésznek a – viszonylagos – ártatlanság légkörét adja, persze, anélkül, hogy bármikor feledni engedné a szélhámos jelleget. És ez az ártatlanság itt sokkal több mint puszta szó, semmi esetre sem esztétikai szépítgetés. Krull – ha tudniillik komolyan erre a pályára lépett volna, és nem tekintette volna mindig pusztán ideiglenesnek, kalandokhoz való ugródeszkának, szerepnek – mint valódi marquis, aki udvari pályafutásra vagy valami hasonlóra törekedett volna, akinek tehát a rendjel nem mulatságos ékszer, szerepe számára szükséges afféle díszítményt jelent, sokkal több történő aljasságot kellett volna elkövetnie, mint amennyi rosszat eddigi szélhámos pályáján tett. Ha a szolgálat vagy protokoll-létrán való tényleges felkapaszkodásért folytat kegyetlen küzdelmet, szellemi és erkölcsi arculatának sokkal súlyosabban el kellett volna torzulnia, mint itt, ahol – éppen a szélhámosság által, létének ideiglenes és nem-valódi mivolta által – abban a helyzetben van, hogy a kapitalista élet kérlelhetetlen és lealacsonyító követelményei elől nagy fantáziával kitérjen, azokat átváltoztassa kedves, semmire sem kötelező játékká.

Ez a művészet egy fajtája. De olyan fajtája, mely sohasem merevedik rögzített teljesítménnyé. Krullban, aki minden dilettánst mosolyogva lenéz, nagy tisztelet él az igazi teljesítmények iránt. Így a párizsi cirkuszban megcsodálja Andromachét, a „levegő leányát", de nyomban fölveti a kérdést: emberi-e még az ilyen magas tökély? És Krull nemmel válaszol erre a kérdésre: „Nem volt nő, de férfi sem, s így hát ember sem volt. A vakmerőség komoly angyala volt félig nyitott ajkaival és megfeszített orrlikaival, a lég megközelíthetetlen néma áhítatában elmúlt utána való sóvárgása."

Ez súrolja a Tonio Kröger-Leverkühn-szférát. Súrolja de elhagyja, mint a József-regények is elhagyják az élet kedvéért. (Nem annak az életnek kedvéért, mely Klöterjahntól Hans Hansenig és Ingeborg Holmig a művészet puszta kontrasztja volt.) Ebben a vonatkozásban is – a Leverkühn és Andromache közötti ironikus-önironikus megfelelés ellenére – *A szélhámos Krull*, mint szatírjáték a József-legendához tartozik.

Így tehát Thomas Mann – ellentétben avantgardista kortársaival – az emberben meglevő képességek kiélését, a személyiség által kiküzdött és megszolgált önélvezetet nem tekinti a limine lehetetlennek. Ez az optimizmus, mely az ő hosszú idő óta szívósan fenntartott perspektívájában gyökeredzik, a valóságban erős ironikus fenntartásokkal jelenik meg, a polgári jelen lénye-

gébe való mély, realista belátása folytán. A tragikusat, és annak a megvalósult személyiség önélvezetében való leküzdését az Egyszer voltnak és a Hol nem voltnak mesevilágában ábrázolja, melyet a konkrét történelemből emelt ki. És amikor közvetlen realizmussal fordul a jelen felé, létrejön a szélhámos szatírjátéka, a szélhámosé, aki a polgári társadalomban az egyetlen arra hivatott lény, hogy megvalósítsa a személyiség önélvezetét.

Ilyen vidámság, párosulva ilyen tárgyilag éles szatírával – ennek alig akad párhuzama a német irodalom történetében, még kevésbé a jelenkor irodalmában. Egészen a lessingi *Bölcs Nathan* Derviséig kell visszamennünk, hogy valami hasonlót – persze csupán nyers körvonalakban hasonlót – találjunk. Mégis: az elválasztó mozzanatok fontosabbak azoknál, amelyek összekötnek a múlttal. Lessing epilógusa a német polgári felemelkedés hajnali derengésében keletkezett, még a francia forradalom előtt, tehát abban az időszakban, amely még egy olyan kritikusra is hősi illúziókat kényszerített, amilyen Lessing volt. Így tehát a személyiség legnagyobb szabású beteljesülése, a beteljesülés vidám öntudata – például a házaló vagy a Gangesz partón sakkozó meztelen zarándok esetében – is voltaképpen mindazoknak a polgári erényeknek az ironikus bírálatát tartalmazza, amelyek a polgári horizont körén belül lehetségesek. Ugyanakkor viszont ez a kritika az abszolutizmus, a feudalizmus és a neki megfelelő ideológiák ellen irányított általános támadáson belül csupán epizodikus szerepet játszhat. Ha aztán ez a magatartás nyomul a középpontba, mint sokkal kisebb alakoknál oly gyakran megtörténik, az efféle beteljesülésnek szükségképpen magán kell viselnie a rezignáció, sőt az őszintétlenség és egyenesen az öncsalás jegyeit. Thomas Mann nagy formátumú eredetisége éppen abban rejlik, hogy nála a vidámság, a humor és a fölény a mai polgárság igaz önismeretéből nő ki. Thomas Mann egy gondolatmenetünket ugyancsak megvilágító igazságot mond ki saját helyéről a polgári társadalomban és ennek a pozíciónak az értékéről a megismerés és a művészi ábrázolás szempontjából, amikor a *Párizsi számadás*ban ezt írja: „Én is »polgár« vagyok ... De ha már csak annyit tudunk, hogy is áll ma a polgári világ, ez is annyit jelent, hogy kiléptünk ebből az életformából, hogy egy oldalpillantást vetünk az újra. Alábecsüljük az önismeretet, ha feleslegesnek, kvietista-pietista beállítottságnak tartjuk. Senki sem marad az, ami volt, ha már megismerte magát." Hogy a később megszilárduló szocialista perspektíva – mégha elvont maradt is – Thomas Mann számára egy fokozódó és támogató elvet jelentett éppen ebben az irányban, azt reméljük, már eddig is bebizonyítottuk.

Természetesen a *Krull* ilyen értelmezéséhez fontos fenntartást kell fűznünk: nem ismerjük a krulli sors beteljesedését, és ezért nem szabad, hogy

azt, amit a meglevő műben jellem és sors lényegének láttunk, véglegesnek tekintsük. Krullnak a valósággal való későbbi kölcsönhatásai annyira megerősíthetnek vagy meggyengíthetnek egyes vonásokat az eddig bemutatottak közül, hogy minden arány módosulhat, s meglehet, hogy ezáltal az eddig levont következtetések mind kérdéseseknek vagy akár banálisaknak tűnnek majd. Az értelmező gondolat csak a már megformáltból táplálkozhatik; ahol az megszűnt, ott pusztán üres kombinálgatás lehetséges.

Minthogy egy nagy műalkotás első részéről van szó, mely belenyúlik a mai polgári lét legfontosabb kérdéseibe – mindannyian feszült érdeklődéssel várjuk a folytatást. És ez a feszült várakozás a legnagyobb ünneplés, a legforróbb szerencsekívánat Thomas Mann nyolcvanadik születésnapjára: amikor ezen a napon rágondolunk, nem a múltba nézünk, hanem a jövőbe; azt várjuk – mint eddig is mindig, amikor az ő műveiről volt szó – hogy alkotásával világképünket kitágítja és elmélyíti.

1955

Franz Kafka vagy Thomas Mann?

Ilyen részletesen kellett leírnunk és elemeznünk korunk antirealista mozgalmának világnézeti alapját és formális-művészi fő irányzatait, mert csak így jellemezhettük azt a környezetet, amelyben ma kifejlődhet a polgári világ „irodalmi" szintű irodalma. Természetesen több volna, mint hasznos kiegészítés, ha a vizsgálódást kiterjeszthetnénk a „nem irodalmi" irodalomra is, márcsak azért is, hogy konkrétabban feltárhassuk az „irodalmi" irodalom társadalmi alapját, mert az élet ábrázolásának bizonyos, a léttől meghatározott oldalai a „nem irodalmi" irodalomban talán még világosabban kerülnek felszínre, mint az „irodalmi"-ban. Ha például az abnormális, a perverz stb. kultuszáról van szó, akkor éppen a „comics" körébe tartozó művek mutatják a leghatározottabban, hogy népszerűvé válásuk, túlsúlyba kerülésük irányzata az életből tört be az irodalomba és nem fordítva. Még világosabbá válik ez a helyzet, ha az úgynevezett dektektívtörténetek átalakulását tekintjük. Míg a régi detektívregények, mondjuk, a Conan Doyle-időszak történetei, a szekuritás ideológiáján alapultak, a polgári élet biztonságán őrködők mindentudását dicsőítették, addig most a szorongás, a létbizonytalanság jellemzi az ilyenfajta történeteket, az az állandó lehetőség, hogy szörnyűségek törhetnek be a látszólag minden veszélytől mentes életbe, s ezt csak a szerencsés véletlenek akadályozhatják meg. Természetesen, az ilyen szerencsés véletlen az irodalom és a kolportázs közé eső munkákban – mint amilyen Hayes könyve: *Egy napon, amely olyan mint a többi* – a *happy ending*, a társadalmi apológia ürügyévé válik. Az ilyen kompromisszumok elutasítása a valódi avantgardizmus és a közönséges szórakoztató irodalom egyik megkülönböztető jegye; persze a szorongásnak is megvan a maga kolportázs-irodalma. De bármilyen vonzó feladat volna is az avantgardizmus és a legmodernebb kolportázs azonos tartalmainak és különböző formáinak részletes leírása, a különbség okainak kifejtése, meg kell elégednünk ezzel a néhány utalással, ha nem akarunk túlságosan eltérni témánktól. Ezek az utalások csak jelzik

az avantgardizmusban kifejeződő élménytartalmak társadalmi alapjának szélességét.

Ezzel vissza is térhetünk voltaképpeni tárgyunkhoz: az avantgardizmushoz vagy jobban mondva az avantgardista irodalmi formákhoz, mint a mai irodalmi állapotok fontos meghatározóihoz. Már a korábbiakban elutasítottuk azt a vélekedést, mintha a realista és az antirealista irodalom útjai formai kritériumok alapján válnának el egymástól. Ámde a világnézeti tartalmak, amelyek az irodalmi formálást döntően különböző irányokba terelik, maguk is csak tendenciák. Különböző erősséggel, különböző határozottsággal, tudatossággal és eltérő módon jelennek meg nemcsak egyazon szerzőnél, hanem gyakran még egy bizonyos művön belül is. Még erőteljesebben tűnik szembe ez a jellegzetesség, ha nem követjük az avantgardista kritikusok példáját, akik kizárólag az avantgardista irányzatban vélik megtalálni az irodalmi ígéret földjét, hanem észrevesszük a realista tendenciák létezését és jelentőségét is a mai irodalmi állapotok közepette, és ily módon az egész irodalmi életet egy nagy csatatérnek tekintjük – egy nagy csatatérnek, amelyen a korábban elemzett antirealista törekvések ütköznek meg annak a mozgalomnak a mai képviselőivel, amelyet a bevezetőben a humanizmus lázadásának neveztünk. Vizsgálódásunk tárgya tehát nem két koráramlat, két önmagába zárt létező, hanem éppen a két irányzat küzdelme; ismételjük meg: gyakran nemcsak egy író egész munkásságában, hanem egyetlen művén belül is.

Ebből az következik, hogy a két irányzatot elválasztó határ sokszor elmosódik. Mindenekelőtt azért, mert bizonyosfokú realizmus minden írásmű elkerülhetetlen velejárója. Itt is bebizonyosodik a régi igazság, hogy a realizmus nem egy stílus a többi között, hanem minden irodalom alapja, hogy a stílusok csak a realizmus körén belül vagy a realizmushoz való – esetleg ellenséges – viszony alapján jöhetnek létre. Schopenhauer szellemes megjegyzését, hogy valóban következetes szolipszizmust csak az őrültek házában lehetne találni, a következetes antirealizmusra is alkalmazhatjuk. A realizmus elkerülhetetlen jelenléte természetesen mindenekelőtt a részletekben nyilvánul meg. Elég, ha Kafkára gondolunk, akinél a legvalószínűtlenebb, a legirreálisabb is valóságosnak tűnik a részletek kidolgozásának szuggesztív igazságereje révén. És tisztában kell lennünk azzal, hogy az egész emberi létezésünkből előnyomuló kísértetiesség állandó felidézése a látszólag mellékes részletek kidolgozásának realista evidenciája nélkül nem a lidérces álom, hanem az üres prédikáció benyomását keltené. Az egyes részletek kidolgozásának realizmusa teszi lehetővé, hogy Kafka művének egésze a paradoxia, az abszurditás erejével hat. Semmiképpen sem beszélhetünk tehát az antirealizmus egyenesvonalú érvényesüléséről, hanem a részletek realizmusa a szó szoros értelmében a

visszájára fordul, a világ realitásának tagadásában csúcsosodik ki, s a mű megformálásának egésze, összefüggése és felépítése erre a tagadásra irányul. Ugyanígy meg lehetne mutatni a hasonló folyamatokat más avantgardista munkákban is, de a legtöbb esetben nincs meg az a feszültség, amelyet Kafka az ellentétes pólusok éles szembeállításával, intenzív feltöltésével ér el, azzal a hevességgel, ahogyan valószerűség és irrealitás ellentétei átfordulnak egymásba. Musilnál is állandó feszültséget, állandó átmenetet figyelhetünk meg az egyes részletek társadalmi-történelmi helyhez kötöttsége (ami egyes figurák esetében egészen a kulcsregény-szerű jellemzésig megy) és az egész kompozíció időtlen jellege, történelmietlen paradigmaszerűsége között; nála azonban ezek az ellentétes tendenciák jobban elkülönülnek a mű egészében, s ezért kevésbé hevesen is ütköznek össze az egyes részleteken belül.

Igen fontos felismerni, hogy még az avantgardista irodalom ábrázolási módszerének legszélsőségesebb mozzanatai – elég itt csak az idő gyakran vizsgált problémájára utalni – sem pusztán az elszabadult fantázia valóságtól idegen, a kor életétől elszakadt termékei. Ellenkezőleg, ezek a mozzanatok a mai valóság visszatükrözésének fontos elemeit tartalmazzák, a mai emberek (vagy legalábbis egy meghatározott réteg embereinek) sajátos viszonyát a valósághoz. Még a leghomályosabb, még a legtudatosabban homályos antirealista írók stílustörekvései sem egyszerűen arra irányulnak tehát, hogy szubjektivisztikusan erőszakot tegyenek a valóságon; ez a stílus az imperialista korszak valóságában gyökerezik. Bár – mint láttuk és látni fogjuk – elvileg torzító és elvileg eltorzult módon, az avantgardista formák is a társadalmi-történelmi létet tükrözik, mint minden irodalmi forma.

Ez a rendkívül bonyolult helyzet magyarázza, hogy a vezető írók közéleti megnyilatkozásaiban és személyes vallomásaiban is elmosódnak a határok. Nemcsak arra a tiltakozásra gondolunk, amely az „elfajzott művészet" hitlerista elnyomása ellen emelt szót. Ebben az ellenállásban az irodalom szabadságáért való általános kiállás mellett megvolt az az egyáltalán nem lényegtelen árnyalat is, hogy az írónak joga van ahhoz, hogy a valóságot hűen és művészi lelkiismeretének megfelelően ábrázolja. Mivel a hitlerizmus igazi ellenfele a valóság kimondása volt, az „elfajzott művészet" üldözése elleni tiltakozás egyúttal a realizmust is védelmezte.

De az az ellenállás sem egyértelmű, amely a „formalizmust" mindenestől elvető sztálini dogmatizmussal fordult szembe. Az avantgardizmus szélsőségeinek (sok esetben: a valóságos formalizmusnak) az önvédelme összefonódott a realizmus tartalmának és formájának kincstári leegyszerűsítése, a realizmus ellentmondásos gazdagságának megszüntetése, a szocialista perspektíva gyermeteg happy endinggé alacsonyítása elleni tiltakozással.

Az ilyen ellenállás gyakran a másik szélsőség felülkerekedéséhez vezet. Amikor a dogmatikus nyomás olyan sematizmust hoz létre, amely megőröl minden eredeti művészi szándékot, akkor gyakran előfordul, hogy – szubjektíve érthetően, objektíve mégis helytelenül – a dekadencia „izgalmas" színességét játsszák ki a kincstári álirodalom szürkesége ellen, s a szocialista realizmus elméletét a művészi szabadság akadályaként támadják. Ez oda vezet, hogy a realizmus és antirealizmus döntő esztétikai ellentéte eltűnik a vitákból, hogy semmibe veszik a szocialista (és a kritikai) realizmus jogosultságát és haladó jellegét, és egyszerűen eltekintenek az avantgardizmusnak attól az igen mély művészi problematikájától, amelyet megmutattunk. Elég, ha itt csak arra utalunk, hogy mennyire közel jár a sematizmushoz sok nagyra tartott avantgardista mű modorossága. A felületes, csak a formákra ügyelő szemlélet nem veszi észre az önkényes és keresetten eredeti megformálás mögött a kiindulópontok szubjektivista dogmatizmusát és a kivitelezés sematikus mivoltát. Az igazi esztétikai értékelés számára Jünger vagy Benn, Joyce vagy Beckett épp olyan sematikusak, mint sok – joggal bírált – szocialista realista munka.

Az ilyen polémiáknál, amelyekben inkább az ellenfél, mintsem a védelmezett dolog határozza meg az álláspontot, sokkal fontosabbak azok a személyes nyilatkozatok, amelyekben korunk jelentős realistái élénk érdeklődést árulnak el az avantgardizmus formakísérletei iránt, annak a meggyőződésüknek adva hangot, hogy ezek a kísérletek rokonak az ő szándékaikkal. Nem kell messzire mennünk a magyarázatért. Utaltunk arra, hogy ezek a formakísérletek olyan vonatkozásokat mutatnak meg, amelyekkel minden művésznek szükségképpen szembe kell kerülnie, ha korunk valóságának visszatükrözésében a sajátosan mait akarja kifejezni. A realista írók helyeslése és rokonszenve tehát mindenekelőtt azt a törekvésüket jelzi, hogy ki akarják terjeszteni a realizmus határait, megfelelő formákat keresnek a jelenkor sajátos tartalmaihoz. Ez magyarázza például Thomas Mann véleményét Kafkáról, Joyce-ról, Gide-ről stb.

Bármilyen elmosódottak legyenek is sok esetben a határok, azok azért mégis megvannak; és éppen az egyes konkrét esetekben lehet a legnagyobb pontossággal megvonni őket, mert voltaképpen, lényegük szerint, ezek a határok nem puszta megkülönböztetést jelentenek, hanem döntő, kizáró ellentétet. Már utaltunk a költői tartalom és az ebből következő lényegi, belső forma néhány ilyen éles polarizációjára, amely minden külsőleges érintkezés ellenére is vitathatatlan: így például az asszociáció-áram technikájára Joyce-nál és Thomas Mann-nál, a látszólag rokon idő-kezelés ellentétességére. Ennek a legerőteljesebb belső divergencia ellenére megnyilvánuló külső konvergen-

ciának az az elvi alapja, hogy az avantgardizmus a modern világ bizonyos jelenségeihez közvetlenül és kritikátlanul viszonyul, míg az ugyanabban a korszakban működő kiemelkedő realisták írói gyakorlatukban (ha kritikai megnyilvánulásaikban nem is feltétlenül) a művészi megformálás erejével megszüntetik ezeknek a jelenségeknek a közvetlenségét, s így képesek arra, hogy a művészi szempontból szükséges kritikai távolságtartással dolgozzák fel őket. Ez a kritikai távolságtartás azt jelenti, hogy – vegyük például az idő problémáját – az olyan realista, mint Thomas Mann, határozottan meg van győződve a modern idő-élmény merőben szubjektív jellegéről, bár jól tudja, hogy ezek az élmények rendkívül jellemzőek a modern emberiség egy meghatározott rétegére, hogy e réteg képviselőinek tipikus vonásai éppen az ilyen élményekben nyilvánulnak meg a legnagyobb plaszticitással. Az avantgardisták – és a modern filozófusok – felfogásának kritikátlan közvetlensége viszont abban áll, hogy ezekben a szubjektív élményekben magát a valóság lényegét vélik felfedezni. Így jön létre az a helyzet, hogy „ugyanaz" az időábrázolás, amely a realistáknál bizonyos alakok jellemzésére szolgáló eszköz, az avantgardizmusban alapvető valóságtartalommá, a művészileg alakított valóság lényegi formájává lesz. Az olyan szereplők mellett, akik szubjektivisztikus módon élik át az időt, Thomas Mann-nál mindig ott állnak azok az emberek, akikre – ugyanolyan körülmények között – az idő szubjektív szempontjából is normális, objektív átélése a jellemző. Például Hans Castorp – és a másik oldalon Joachim Ziemssen vagy Behrens udvari tanácsos a *Varázshegy*ben; Ziemssennél feldereng még az a sejtés is, hogy a modern időélmény egyszerűen az abnormális, a mindennapi gyakorlattól hermetikusan elzárt szanatóriumi életmód következménye. Mindebből a következő rendkívül fontos ellentét adódik: az avantgardista a valóság szükségképpen szubjektivisztikus tükröződését teszi meg a valóságnak, a voltaképpeni valóságnak, az önmagát megteremtő objektivitásnak, s ezáltal torz képet rajzol a valóságról mint egészről. (Virginia Woolf a legszélsőségesebb példája ennek az irányzatnak.) A közvetlenség kritikai feloldása a realizmusban ezzel szemben azt eredményezi, hogy korunk egy szükségszerű jelensége az őt objektív lényege szerint megillető helyre kerül a társadalom egész összefüggésében.

Ugyanez az elvi különbség mutatkozik meg a részletek problémájával kapcsolatban is. Ha igazi íróról van szó, a részletek önmagukban véve szinte kivétel nélkül a valóság hű visszatükrözései. Hogy azonban a részletek egymásutánjából, összefűzéséből az objektív világ valóságos képmása jön-e létre, az megint attól függ, hogy mi a viszony az író magatartása és a valóság konkrét totalitása között. Mert ez a magatartás határozza meg az – önmagukban véve realisztikus – részletek funkcióját a mű egészének összefüggésében. Ha az író

közvetlenül és kritikátlanul fogja fel a részletek feladatát, akkor a mű a minden kiválasztást nélkülöző naturalizmus színvonalára süllyed, mert a művész világnézete nem tette lehetővé a fontos (a lényeget érzékileg megjelenítő) és a futólagos, következmény nélkül elillanó, mintegy pillanatfelvételszerű részletek elvi megkülönböztetését. (Ez történik például Joyce-nál.) Itt megint olyan oldaláról mutatkozott meg az avantgardista világkép, amely felől jól kivehetővé vált az avantgardizmus művészi törekvésének naturalista alapjellege.

Kafkánál bonyolultabb a helyzet. Kafka ama kevés avantgardista író közé tartozik, akik nem válogatás nélkül, nem naturalista módon, hanem a lényeg megjelenítésére használják a részleteket. Formálisan tekintve tehát nála hasonló elvek határozzák meg a részletek kezelését, mint a realizmusban. Az ellentét csak akkor válik láthatóvá, ha megvizsgáljuk a lényeges költői tartalmat, azt a lényeget, azt a valóságot, amely végül is meghatározza a részletek kiválasztását és elrendezését. Előtűnik ekkor a feloldhatatlan transzcendencia (a Semmi transzcendenciája) és az ebből következő allegorizálás, amely felbomlasztja a költői egységet. De ezt a kérdést sem tárgyalhatjuk formalisztikusan. Mindig voltak jelentős realisták, akik túlmentek a közvetlenül adott társadalmi-történelmi valóságon, akik egy „valóságon túli" világ szempontjai szerint rögzítették a realisztikus részleteket. Elég, ha E. T. A. Hoffmannra gondolunk, akinél a részletek realizmusa szintén feloldhatatlanul kapcsolódik össze a költői világ egészének kísértetiességével. De ha jobban megnézzük a dolgot, világosan kiderül, hogy itt más, ellentétes költői szándékokkal van dolgunk: Hoffmann világának egésze – a meseszerűt, a kísértetiest is beleértve – annak az átmenetnek a képmása, amelyen keresztül Németország eljutott a feudális abszolutizmus torzulásaitól egy épp olyan – de másféleképpen – torz kapitalizmushoz. A transzcendencia fölhasználása (egy „valóságon túli világ" értelmében) Hoffmann-nál csak művészi kerülőút, amelyet azért tesz, hogy a sajátosan német valóságot lényeges meghatározottságainak totalitásában ábrázolhassa egy olyan korszakban, amelyben a társadalmi élet közvetlen megjelenési formái túlságosan fejletlenek és túlságosan torzak voltak, semhogy lehetővé tették volna az egyszerre hűséges és tipikusan jelentőségteljes ábrázolást. Az ilyen ábrázolásmódra csak Balzacnak nyílt lehetősége a sokkal fejlettebb Franciaországban, de időnként – és nem véletlenül – még ő is visszanyúlt – a módosított és továbbfejlesztett – hoffmanni módszerhez *(Melmoth Reconcilié)*.

Formálisan tekintve Kafka művészete sokkal inkább evilági, mint Hoffmanné: nála a kísérteties a kapitalizmus mindennapjainak evilági formáiban rejtőzködik, voltaképpen a mindennapok válnak kísértetiessé, anélkül, hogy

Hoffmann módjára kísérteteket szerepeltetne. De éppen ezzel szünteti meg a világ valóságos egységét, éppen ezáltal azonosítja a – lényege szerint – szubjektív víziót az objektív valóság lényegével. A szubjektum szorongása, páni félelme az imperialista kapitalizmus teljesen eldologiasodott világától (az imperializmus fasiszta változatainak megsejtése) szubsztancializálódik, ebből azonban csak hiposztazált, szubjektív álszubsztancia jöhet létre, a torzulás képmásából torz képmás lesz. Bármennyire különböznek is Kafka ábrázolási eszközei az avantgardistákéitól, a formálás leglényegesebb elve nála is ugyanaz, mint náluk: a világ a transzcendens Semmi allegóriája. S követőinél teljesen elhomályosodnak, sőt el is tűnnek ezek a különbségek, „normális" nihilista avantgardizmus jön létre: így például Beckettnél, aki Kafka és Joyce motívumait vegyíti, így Rehn *Semmi a láthatáron* című regényében, ahol a naturalista alapjelleg méginkább előtűnik.

Semmiképpen sem jelenti tehát a lényegi ellentét elmosását, ha elutasítjuk a merev, metafizikus kontrasztokat, ha elismerjük, hogy nem mindig élesek a határok. Ellenkezőleg, csak ezáltal bontakozhat ki az irányzatok helyesebb, élesebb, hatékonyabb harca. Foglaljuk össze eddigi vizsgálódásaink eredményét: a technika messzemenő párhuzamosságából sem vonhatunk le döntő következtetést az író alapbeállítottságára nézve, éppoly kevéssé, mint abból, hogy milyen formakísérletek létjogosultságát ismeri el vagy tagadja.

Mi határozza hát meg ezt az alapbeállítottságot? A fő mozzanatokat már tárgyaltuk, amikor kísérletet tettünk arra, hogy a dekadencia egymástól igen különböző irányzatait egészen általános világnézeti állásfoglalásokra vezessük vissza, amelyek meghatározzák a tartalom közös elveit és a belső (a puszta technikánál többet jelentő) művészi formát.

Ha meg akarjuk mutatni ezen az alapon az elkülönülés elveit, mindenekelőtt a perspektíva problémájára kell röviden visszatérnünk. Elsősorban azt kell megmutatnunk, hogy a perspektíva tölti be a művészi válogatás elvének szerepét, a perspektíva teremt világnézeti alapot ahhoz, hogy az író elkerülje a szemponttalanságot a részletek alakításában, és ezzel a naturalizmus győzelmét. Nyilvánvaló azonban, hogy ez a veszély állandóan fenyeget minden igazi írót: aligha képzelhető el valódi irodalmi tehetség az érzékileg megjelenő élet gazdagsága és sokfélesége iránti odaadás nélkül. Az már életrajzi kérdés, hogy az élet gazdagságának meghódítása mennyiben halad párhuzamosan e gazdagság esztétikai rendezésével és formába törésével, annyi azonban bizonyos, hogy ez a két dialektikusan ellentétes és egymást dialektikusan kiegészítő aktivitás minden egyéni stílus kialakításának egyik fő momentuma. Itt még világosabban megmutatkozik a perspektíva vagyis a művészi válogatási elv jelentősége, mint eddigi utalásainkban. Max Liebermann azt szokta mon-

dani, hogy rajzolni annyi mint elhagyni, és ezt az aforizmát nyugodtan általánosíthatjuk: a művészet a fontos és lényeges kiválasztása, a nem fontos és lényegtelen elhagyása.

Ez a meghatározás azonban még túlságosan általános és absztrakt. Hogy gyümölcsözővé tegyük a művészetszemlélet számára, legalább bizonyos mértékben meg kell világítanunk az alkotásfolyamatban végbemenő válogatás szubjektív elveit és azokat az elveket, amelyek a szubjektum által fontosnak vélt tartalmat és a művészi objektivitás konvergenciáját (vagy divergenciáját) meghatározzák. Hiszen minden további nélkül belátható, hogy az egyikből nem következik közvetlenül a másik, hogy a válogatásban megnyilvánuló becsületesség és éleselméjűség, a válogatás intenzitása önmagában még semmiképpen sem jelentheti az objektivitás megvalósulásának biztosítékát vagy pláne kritériumát. Másrészt viszont helytelen volna úgy értelmezni az elveknek ezt a két csoportját, mintha áthidalhatatlanul különneműek volnának. Kétségtelenül ugrás van szubjektív vélekedés és objektív megvalósulás között, de nem irracionális, összefüggés nélküli ugrás két egymástól metafizikusan elválasztott létező között, hanem olyan ugrás, amelyet (anélkül hogy, ugrás jellegét szem elől tévesztenénk) a teremtő szubjektivitás dialektikus kibontakozási folyamatának mozzanataként kell felfognunk – mozzanatnak abban a folyamatban, amelyben az alkotó szubjektivitás rátalál a társadalmi-történelmi valóság lényegére, vagy elhibázza ezt az adekvát visszatükrözést és kiválasztást.

Hogy egy író művészi gyakorlata e döntő kérdésében milyen eredményre jut, az közvetlenül – és bizonyos értelemben megszüntethetetlenül – összefügg személyiségének sajátosságaival, ez azonban, függetlenül attól, mit képzel magáról a szubjektum, nem valamiféle időfeletti és véglegesen adott magánvaló. Az adottság, a tehetség stb. ugyan vele születik az emberrel, kibontakozásuk vagy elsatnyulásuk, kiképződésük vagy eltorzulásuk az író és az élet, az író és környezete, embertársai stb. kölcsönös viszonyától függ. Ez az élet pedig objektíve – akár tudja ezt az író, akár nem, akár akarja, akár nem – a kor életének része; s ezért – megint csak függetlenül az író vélekedésétől – lényegében társadalmi-történelmi jellegű.

Amiből továbbá az következik – függetlenül attól, mit gondol és kíván az író –, hogy az élet nem egyszerű lét, hanem keletkezés és elmúlás, állandó harc a tegnap, a ma és a holnap között. Olyan valóság tehát, amelynek egységét és teljességét nem lehet megismerni és nem lehet átélni anélkül, hogy át ne élnénk és fel ne ismernénk a létben (a keletkezés minden egyes mozzanatában – a keletkezés, az átalakulás ugyanis a lét szükségképpeni formája) a honnan és a hová kérdéseit. Az életmozzanatok és dinamikus összekapcsoló-

dásuk társadalmi és történelmi jellege nem pusztán szubjektív vonatkozás, amelyet az író tetszése szerint, esetleg valamiféle világnézeti alapra hivatkozva elfogadhat vagy elutasíthat, anélkül, hogy ennek kárát ne látná az élettények és életösszefüggések, konkrét létük és átalakulásuk költői átélésében és alakításában. Minden életmozzanat létének és átalakulásának inherens kategóriái, a költészet tárgyainak tárgyi formái és tartalmai torzulnak el és bomlanak fel, ha szubjektíve el akarjuk törölni a társadalmiság és történelmiség meghatározásait.

Eddig, vagyis az absztrakt filozófiai tárgyalás keretei között, viszonylag sokan elfogadják az ilyen felfogás igazát. Minden társadalmi-történelmi lét vagy átalakulás objektív lényegéhez tartozik azonban, hogy nemcsak általában társadalmi és történelmi, hanem mindig valamely konkrét történelmi fejlődés konkrét mozzanata: a mindenkori társadalmi-történelmi jelen mindig valamely konkrét történelmi és éppen ezért konkrétan társadalmi múltat köt össze egy éppilyen konkrét jövővel. E helyzet kikerülhetetlen és megszüntethetetlen objektivitásának az a következménye, hogy mindannak, amivel az írónak dolga van, mindannak, amit az író mint ember és mint költő megér és átél, szubjektíve is, gondolatilag és érzelmileg egyaránt megszüntethetetlenül ilyen konkrét társadalmi-történelmi jellege van; az a következménye, hogy mindaz, amit mint ember és mint költő elsajátít, elválaszthatatlanul összefügg ezzel a társadalmi-történelmi *hic et nunc*-kal, ezzel a társadalmi-történelmi honnannal és hovával. A valóság minden adekvát költői visszatükrözése ilyen konkrét és meghatározott irányú mozgást foglal magába. A különböző koroknak és a különböző személyiségeknek megfelelően természetesen a műfajok és a formák végtelenül sokféle stílusváltozata jön létre. De éppen ebben, éppen a megélt életanyagra, a konkrét honnanra és hovára irányuló intencióban jön létre a költői szubjektivitás mély kapcsolata az objektivitással, az a dialektikus ugrás, amely éppen a szubjektivitás bensőségének legsajátabb mélységeiből éri el a kor társadalmi-történelmi valóságának lényegét (valamely lényeges oldalát).

Épp ebben mutatkozik meg a perspektíva döntő szerepe. Ha pontosabban akarjuk megérteni a perspektíva szerepét, alaposabban szemügyre kell vennünk a különbséget az objektív valóság és esztétikai visszatükrözése között. Közhelyszerű megállapítás, hogy a jelen valósága a múltból, a jövő pedig a jelenből alakul ki. Ha ezzel kapcsolatban a fejlődés perspektívájáról beszélünk, akkor objektíve arra utalunk, hogy e történelmi folyamatban – határozottabban vagy kevésbé határozottan – fő irányok, alaptendenciák vehetők ki, szubjektíve pedig arra a képességünkre (természetesen itt semmiképpen sem csak a művészi szubjektivitásról van szó), hogy helyesen észleljük a meglevő

és ható mozgási irányokat. Az irodalomnak azonban – a művészi formálásban – először meg kell fordítani a természetes sorrendet, ha tartalmilag helyes, formailag egységes és zárt művészi képet akar adni a valóságról: míg a valóságban a hová a honnanból bontakozik ki, addig az irodalmi alakításban a hová határozza meg mindannak tartalmát, jellegét, kiválasztását, arányait stb., ami a honnanból a műalkotásban érvényesülhet. Maga a befejezett mű persze a valóságos folyamatot, annak oksági sorrendjét tükrözi, s éppen azért van szükség az alkotásfolyamatban az említett megfordításra, hogy a tükrözés ne maradjon meg a szempont nélküli krónikaszerűség színvonalán. A perspektíva, a hová, a *terminus ad quem* határozza meg, hogy mely mozzanatok lesznek fontosak az ábrázolásban és melyek nem, az alaphelyzetektől és a főszereplőktől egészen a legkisebb részletekig.

De mindezen túl, a perspektíva teremtő funkciója a voltaképpeni alkotási folyamat legfontosabb kérdéseire is kiterjed. A mindenkori perspektíva szükségszerűen társadalmi-történelmi jellegére vonatkozó fejtegetéseinek alapján már nyilvánvaló, hogy a perspektíva és a formálási kérdések közti összefüggéseket – bármennyire szükségszerűek is ezek – nem elég csak általában megállapítani. A perspektíva konkrétságának foka kihat az irodalmi formálás szemléletességére és életszerűségére is. Éspedig mindenekelőtt azért, mert a pusztán individuális és a tipikus vonások struktúrája minden egyes alak esetében szoros – bár persze semmiképpen sem közvetlen, ellenkezőleg, sokszorosan és áttételesen közvetített – kapcsolatban van azzal, hogy a perspektíva mennyire konkretizálható és ténylegesen mennyire konkretizálódik az adott költészet totalitásában. Az összefüggés történeti-esztétikai megvilágítása még várat magára, sőt azt mondhatjuk, hogy még magát a kérdést sem vetették fel. Ezért itt csak futólag vázolhatunk néhány szélsőséges esetet, hogy előkészítsük problémánk tárgyalását: milyen (és mennyire konkrét) perspektíva tekinthető kedvezőnek, illetve kedvezőtlennek a jelenkori kritikai realizmus fejlődésének szempontjából.

A következőket állíthatjuk meg. Először is úgy tetszik, hogy a nagyon általános, egész világtörténelmi periódusra kiterjedő, annak csak legáltalánosabb vonásait felölelő perspektíva főként a szatirikus művekben mozdítja elő a tipikus alakok és helyzetek kidolgozását. (Swift, Szaltikov-Scsedrin.) És az ilyen általános perspektíva még a szatirikus művekben és inkább a tipikus szituációk konkretizálásában fejeződik ki, mintsem az egyidejűleg individualizált és tipizált alakok kidolgozásában. Másodszor – az ellenkező végletet tekintve – a kizárólag vagy főként a napi eseményekre irányuló perspektíva általában a naturalista értelemben individuális, vagy a legjobb esetben is csak felületesen tipikus vonások kiemelését segíti. A történelem

dialektikájának útja nem egyenesvonalú, túlságosan áttételes kapcsolatban van a napi eseményekben megnyilatkozó emberi vonásokkal, ebből a perspektívából semmiképpen sem látható előre. Csak egy egész korszak „prófétikus" vagy – többnyire – utólagos áttekintésében mutatkozik meg az egyes, egymással (közvetlenül) élesen ellentétes útszakaszok történelmi egysége. Teljesen félreértenénk azonban az irodalom számára szóbajövő perspektíva sajátos természetét, ha a korszak lényegének „prófétikus" felismerését a helytálló politikai előrelátásokkal azonosítanánk. Ha az ilyenfajta előrelátásoknak döntő jelentősége volna, akkor a 19. század egész irodalmában nem jöhetett volna létre valóságos típusalkotás, hiszen éppen a legnagyobb mestereknél, Balzacnál és Stendhalnál, Dickensnél és Tolsztojnál találjuk a legnagyobb tévedéseket e tekintetben. S műveikben mégsem véletlenül vagy valamiféle irracionális intuiciótól vezetve hoztak létre maradandó típusokat.

Perspektíva és típus eleven kölcsönhatásának a költészetben az az értelme, hogy a jelentős realista író képessé válik arra, hogy a társadalmi-történelmi fejlődés irányait és tendenciáit a valóságnak megfelelően fogja fel és formálja meg; ezt az igazságot azonban nem a sajátosan politikai történés területén találja meg, hanem az életnek abban a szférájában, ahol az emberi magatartásmódok kikristályosodása és átalakulása megy végbe, ahol e magatartásmódok társadalmi értékelése kialakul, ahol eltűnnek a régi és létrejönnek az új típusok. A társadalmi jelen új tényei megváltoztatják az embereket, és nem pusztán az egyes emberek jelleme változik meg, új társadalmi értelmet kapnak az életproblémák is – egyes problémák előtérbe kerülnek, mások háttérbe szorulnak, némely tulajdonság sorsszerű kifejlődésére tragikus fény vetül, mások viszont – tegnap még talán tragikus sajátosságok – mára komikussá válnak. A társadalmi-történelmi valóságban szakadatlanul végbemennek ilyen eltolódások, de csak a nagy realista írók fogják fel objektív lényegüket és jelenítik meg őket érzékletesen.

A költő felismerheti azt, ami a történelmi folyamatban emberileg lényeges – és ebben benne rejlik a társadalmilag lényeges is –, anélkül hogy, képes volna a politikai-társadalmi fejlődést gondolatilag előlegezni. Ez a felismerés mégis a legszorosabban összefügg a perspektívával, mert az írói típusalkotás csak akkor lehet maradandó érvényű, ha az író úgy osztja el a jellemek közt a tragikum vagy a komikum hangsúlyait, úgy állítja őket középpontba vagy háttérbe, hogy a kialakított képet a későbbi történelem igazolja. (Ezért maradandóak Balzac és Tolsztoj típusai, és ezért avult el oly sok Ibsennél.) Ez azt mutatja, hogy a művészi alkotás szempontjából annyira szükségszerű perspektíva semmiképpen sem esik egybe a történelmi események előrejelzésével; a perspektíva e tekintetben rendkívül meghatározatlan lehet, anélkül,

hogy a költői válogatásban elengedhetetlen konkrét meghatározottságot nélkülözné. S az is kiderül ebből, miért oly ritkán gyümölcsöző a csak napi eseményekre irányuló perspektíva irodalmi szempontból; a perspektíva ebben az esetben konkrét és határozott, költőileg mégsem visz semmire, mert nem adódnak belőle világos esztétikai válaszok a művészi kérdésekre. Ha mindazonáltal maradandó típusok jönnek létre ezen az alapon, azt nem az teszi lehetővé, hogy a perspektíva a napi eseményekre korlátozódott, hanem az, hogy a költő – legalábbis költőileg – túllátott rajtuk, eljutott egy szélesebb perspektíváig.

Ha csak ennyire is konkretizáljuk a perspektíva szerepét, már ez is fontos következményekkel jár a mai kritikai realizmus problémája szempontjából. Megmutatkozott ugyanis, hogy belső kapcsolat van a konkrét és dinamikus, vagyis társadalmi és történelmi világkép, valamint a maradandó érvényű típusalkotás, a tartós irodalmi érték létrehozásának lehetősége között. Minden olyan kísérlet, amely a történelem dinamikáját valamiféle statikával helyettesítené, az alakított anyag érzékletességének, életszerűségének és tipikusságának rovására megy. Innen van, hogy már a naturalizmusban gyorsan csökkent az eleven figurák száma, hogy például egy olyan kiemelkedő író, mint Zola egyetlen valóban maradandó alakot sem tudott teremteni hatalmas életművében. Még szembetűnőbb ez a helyzet az avantgardista irodalomban. Természetesen a közvetlen kiváltó okok a különböző irányzatokban és a különböző szerzőknél mások és mások. Vizsgálódásunk szempontjából azonban nincs döntő jelentősége, hogy vajon a szereplők merő árnyalakká sápadnak-e, vagy dimenziójukat vesztett és kontúr nélküli vázzá sorvadnak, vagy kísérteties, álomszerű irracionalitásba dermednek-e inkább. Persze vannak olyan avantgardista teoretikusok, akik ebben nem látnak hátrányt, akár azért, mert a tipikus fogalmát olyannyira dehumanizálják, hogy még Beckett alakjait is típusokként tudják értelmezni, akár azért, mert az egész típusalkotást a „19. század" elavult örökségének tekintik, amelytől meg akarnak szabadulni.

E felfogással szemben bizonyára hasznos lesz néhány író véleményét felsorakoztatni. Ők persze nem filozófiai és kultúrkritikai szemszögből vetik fel a kérdést, hanem kizárólag az élő írói gyakorlat érdekeire ügyelnek. Sok évvel ezelőtt, más összefüggésben már idéztem Sinclair Lewis véleményét Dos Passosról. Lewis dicséri Dos Passos „természetes" (vagyis avantgardista) szerkesztési módszerét, amely messze maga mögött hagyja az elavult elbeszélői konvenciókat; ami azonban az emberek megformálását illeti, itt már kénytelen megállapítani: „Tagadhatatlan, hogy Dos Passosnak eddig nem sikerült olyan emlékezetes alakokat formálnia, mint Pickwick, Micawber, Oliver

Twist vagy David Copperfield vagy Nicholas Nickleby ... és valószínűleg soha nem is fog neki sikerülni."

Még időszerűbb és sok tekintetben még érdekesebb Albert Camus beismerése, amelyet Roger Martin du Gard műveihez írt előszavában tesz. Martin du Gard alakjainak plasztikus és háromdimenziós voltáról beszél, ami, mint mondja, némileg szokatlanná vált a mai irodalomban. A mi teljesítményünk értékesebb része, írja, inkább Dosztojevszkijre, mint Tolsztojra megy vissza: hőseink szenvedélyes vagy átszellemült árnyak, akik gesztikulálva sorsukat magyarázzák. Szellemesen hasonlítja össze Dosztojevszkij *Megszállottak* című regényének nőalakjait Tolsztoj Natasa Rosztovájával: „Ugyanaz a különbség, mint egy filmalak és egy színpadi hős között: nagyobb átszellemültség, kevesebb testiség." Nincs szükség arra, hogy részletesebben kitérjünk Camus finom megjegyzéseire Dosztojevszkijről és Kafkáról. Camus őszintén törekszik arra, hogy felvázolja a két ábrázolási módszer ellentétességét; nem felejti el azt sem jelezni, hogy maga Dosztojevszkij többet nyújt, mint követői, akik csak az árnyszerűséget veszik át tőle.

Ez a nagyvonalú beismerés annál is értékesebb, mert maga a Camus-i produkció – természetesen nem technikai értelemben, hanem az írói összkoncepció lényege szerint – teljes egészében ebbe az „árnyékbirodalomba" tartozik. Mert bármilyen szuggesztív is a pestis leírása – az emberek sorstól rájuk kényszerített együttélése mint a „condition humaine" allegóriája –, bármilyen érdekesek és izgalmasak is az erkölcsi problémák, amelyek ebben a folytonos változásban levő állapotszerűségben merülnek fel, az emberek, akik szembekerülnek ezekkel a problémákkal, az író saját meghatározásának megfelelően puszta árnyak maradnak, rezignáltabban vagy kevésbé rezignáltan, szenvedélyesebben vagy kevésbé szenvedélyesen, de csak kommentálják sorsukat. Nem a – nagyon bölcs és következetes – stiláris takarékosság, hanem a perspektívanélküliség ítéli őket ilyen árnyék-létezésre: életükben nincs honnan és hová, nincs belső mozgalmasság, nincs igazi emberi fejlődés. Már maga a költői kérdésfeltevés is jellemző: a pestis nem véletlen szerencsétlenség, nem szörnyű epizód és ezért nem is az emberi élet folyamatosságának egy szakasza. Nem folytat semmiféle múltat, nem vezet semmiféle jövőbe; az általában vett emberi lét szörnyű valósága, amely csak látszólag kezdődik és látszólag fejeződik be valahol. Azért olyan figyelemre méltó a csodálat, amellyel Camus Martin du Gard konkrét típusalkotásának adózik sok érdekes megjegyzést tartalmazó előszavában, mert benne – kimondhatatlanul bár, de világosan kivehetően – mélyreható önbírálat rejlik saját alkotómódszerének művészi problematikusságát illetően.

Ezek a – látszólagos – kitérők lényegesen közelebb visznek az irodalmi

perspektíva-probléma konkretizálásához. De még egy lépést kell tennünk ebben az irányban, s ez lesz a döntő lépés: író az elmúlt száz évben nem adhatott magának választ a Hová? kérdésére anélkül, hogy állást ne foglalt volna a szocializmus kérdésében is.

Világosan látható volt ez már a humanista lázadás íróinál és azok kortársainál is. Már Zola megmondta, hogy mindannyiszor, amikor egy új kérdésbe ütközött, a szocializmus problémájával került szembe. Gerhart Hauptmann fejlődését tanulmányozva, jól kivehető, mennyire hozzájárult fiatalkori műveinek átütő erejéhez, hogy – ha mégoly elmosódottan is – újra és újra megjelent horizontjukon ez a kérdés. S mélységes alkotói válságba került, mellyel legértőbb tisztelőit is aggodalomra és keserűségre indította, amint a jövőnek ez a távoli és határozatlan látványa merő árnyképpé vált a szemében. Nincs szükség arra, hogy halmozzuk az ilyen példákat. Mindenki tudja, mit jelentett a szocializmus Anatole France, Romain Rolland vagy Bernard Shaw fejlődésében. S azt sem kell részletesen fejtegetni, hogy Martin du Gard regényciklusában a polgári család – és ezáltal a polgári társadalom – bírálatát a szocializmus határozza meg mint *terminus ad quem*, mint Jacques Tibault küzdelme a szocializmussal: szellemileg és az írói formálás tekintetében egyaránt.

Első pillantásra talán úgy tűnhet föl, hogy ezekből a meggondolásokból végül is az az általunk már több ízben elutasított szembeállítás következik, hogy az egyik oldalon a szocialista realizmus szocialista perspektívája, a másikon a polgári dekadencia perspektívátlansága áll.

A következtetés hamis. Az utak a polgári irodalmon belül válnak el, ennek világnézeti és művészi feltételeit vizsgáljuk. Nem a szocialista realizmus és a polgári dekadencia szembeállításáról van szó, csak a polgári, kritikai realizmus és a dekadens avantgardizmus ellentétéről. Ennek megfelelően nem az a kérdés, hogy az író, kiutat keresvén a polgári társadalom mai szociális és ideológiai válságából, amelyet a jelenlegi irodalom tükröz, a szocializmus álláspontjára helyezkedik-e, igenli-e a szocializmust, hanem csak az, hogy nem helyezkedik-e feltétlenül és eleve szembe a szocializmussal. Saját emberi és művészi érdeke, hogy ne tegye ezt, mert ezzel – s ez fejtegetéseink lényeges pontja – elzárná maga elől a jövő horizontját, elvesztené azt a képességét, hogy úgy lássa a jelent, amilyen az valójában, megfosztaná magát a lehetőségtől, hogy mozgalmas és ne statikus, művészileg termékeny perspektívájú műveket alkosson.

Egy évszázada áll ez a kérdés a polgári irodalom ideológiai problematikájának középpontjában, s – látni fogjuk – intenzitása állandóan erősödik, szakadatlanul minőségi és strukturális változásokon megy keresztül. Vessünk

egy pillantást megjelenésének első formáira. Mintegy száz éve írta Heine a *Lutezia* francia kiadásának előszavában, hogy a kommunizmus, amelytől rettentően fél, amely – úgy érzi – ellentétes érdekeivel és hajlamaival, olyan vonzással hat rá, amely elől nem tud kitérni. A vonzás részben a logikából és az igazságosságból fakad: az igazságtalanság mai társadalma halálra van ítélve, el kell pusztulnia, még akkor is, ha az új társadalomban a *Dalok könyvé*ből zacskót fognak szabni, hogy kávét vehessen bele egy szegény öregasszony, aki ezt ma nem teheti. Másrészt egy még hatalmasabb, már-már infernális szenvedélyből: a kommunizmus az egyetlen hatalmas ellenfél, amely életre szóló ellenségeit, a német reakciót, a német sovinizmust fenyegeti. Mindamellett persze Heinéből sohasem lett szocialista. Viszont olyan nézőpontból látta a szocializmust, ahonnan elfogulatlanul tekinthette át kora polgári társadalmának minden problémáját, szabadon végigpillanthatott a múltból a jövőbe vezető úton.

Ebből máris kitetszik, milyen minőségi és strukturális változásokon ment keresztül a perspektíva problémája a polgári írók gondolkodásában és élményvilágában a történelem folyamán. A francia forradalom előtti korszak realistái számára még egyáltalán nem merültek fel ilyen problémák. Perspektívájuk a feudális-abszolutista társadalom legyőzésére összpontosult. Hogy milyen lesz a feudalizmus romjain épülő polgári társadalom, mik lesznek az új társadalom problémái, a költői, a formát teremtő perspektíva szempontjából másodlagos, teljesen elhanyagolható volt. Egészen átalakult a helyzet a francia forradalom után. Szembetűnő, hogy a perspektíva Goethénél és Balzacnál, Stendhalnál és Tolsztojnál mindig tartalmaz több-kevesebb utópikus elemet. Figyelemre méltó kettősség nyilvánul meg a polgári társadalommal szembeni állásfoglalásukban. Egyrészt fenntartják a haladó polgári (Tolsztojnál: paraszti-plebejus) perspektívát; ami azt jelenti, hogy az alapvető kérdésekben a perspektíva sem mutat túl a polgári társadalmon. Másrészt mélyen átérzik annak szükségességét, hogy társadalmi létük igenlését a lét olyan mozzanataival alapozzák meg, amelyeket nem tudnak fellelni napjaik társadalmában, amelyeket a jövőbe kell képzelniük. Az effajta utópikus perspektívának tehát az a szerepe, hogy biztosítsa a jelen valóságának kompromisszummentes ábrázolását, anélkül, hogy a problémák könyörtelen végiggondolása kétségbeesésbe kergetné az írót.

Későbbi fejlődési szakaszában a kritikai realizmus – Flaubert-t hozhatnánk példának – dacos aszkézissel fordul szembe minden utópikus reménnyel, amely a polgári társadalmat illethetné. Az utópikus szándék ebben a világban, ha egyáltalán felmerül még, a menekülést választja, távoli időkbe, távoli terekre, az egzotikumba. Flaubert számára a kettős önbírálat – saját kiirtha-

tatlan, romantikus egzotikum-keresése ellen forduló önirónia és az a megvetés kora polgári társadalmának ürességével szemben, ahol az üresség zsinórmértéke az eleve megvalósíthatatlan romantikus álmodozás – tette lehetővé, hogy remények és illúziók, de egyszersmind félelem nélkül nézze korát. Flaubert műve a polgári realizmus sajátságos határesete, a jelen képe nála még nem folyik szét és nem is merevedik meg, hanem – ha kissé már halványabban is – megtartja a valóságábrázolás régi gazdagságát, határozottságát és hűségét, noha kezd már jelentkezni a tartalom későbbi meghasonlása. A Flaubert utáni időszak minőségileg új problémákat vet föl. De ezek pontos tárgyalása megköveteli, hogy előbb szemügyre vegyük az ellenkező végletet.

Nagyjából egyidőben Heine kései korszakával, mintegy tíz évvel idézett vallomása után, egy másik nagy író is vallomást tesz erről a problémáról; Dosztojevszkijre gondolunk, *A nagyváros homályából* című fontos elbeszélésére. Ez a magányos individuum dekadenciájának egyik belső ábrázolása. Dosztojevszkij mindenekelőtt ebben az eszmei és tematikus vonatkozásban – és ez természetesen nem kevés – kapcsolódik a későbbi avantgardizmushoz. Nála azonban ez az individualizmus még konkrét emberek viszonya egymáshoz egy konkrét társadalomban. Siralmas zsákutca képét festi erről, semmiképpen sem idealizálja a tényeket. Még világosan láthatók a helyzet társadalmi okai és következményei, míg az avantgardizmus többé-kevésbé mindig misztifikálja őket. Dosztojevszkij elbeszélésének hőse a kezdődő kapitalizmus embertelenségétől szenved, az embertelenségtől, amely az emberek minden társadalmi viszonyára rányomja bélyegét. Létének minden idegével lázad e világ ellen, de legalább ilyen szenvedélyesen utasítja el a szocializmust is. (*Kristálypalota*, *Hangyaboly* és más részletek.) A kapitalizmus embertelensége elleni tiltakozás ezáltal a szocializmus és a demokrácia mindent egybemosó és szofisztikus romantikus-antikapitalista kritikájává változik. A szocializmustól való félelem következtében az ember helyzete a kapitalizmusban a teljes elveszettség állapotává lesz; ezt persze Dosztojevszkijnek a pravoszláv misztika segítségével részben és felette látszólagosan sikerül ellepleznie.

Ez a fejlődés természetesen nem állhat meg azon a kezdeti fokon, amelyet Dosztojevszkij műve jellemez. Nietzsche, akinél a kapitalizmus embertelenségének kritikáját a kapitalizmus kultúraellenességének kritikája helyettesíti, világnézeti rendszert csinál az életfelfogásból, amely Dosztojevszkij „földalatti" emberének magatartásában (az idézett novellában) jut kifejezésre. Nem lehet itt feladatom, hogy megmutassam, miként vezetett el a kapitalizmus és a szocializmus azonosítása, a páni félelem az „eltömegesedés"-től, a „technikai korszak"-tól, a szabadság és demokrácia elutasítása fokozatosan a hitlerizmus szociális demagógiájához, annál is kevésbé, mivel ezt a folyamatot

Az ész trónfosztása című könyvemben részletesen leírtam már. Ott azt is kimutattam, hogy ez az irányzat, megváltozott formában, a hitlerizmus veresége óta is tovább él. A szocializmus elutasítását a keresztesháború ideológiájává fokozzák, s jóllehet, állandóan hangoztatják a demokrácia megmentésének jelszavát, egyre erősebb lesz az aggodalom, hogy az „eltömegesedés" mindjobban fenyegeti az „elit" uralmát. És mindez az atomkorszak légkörében, egyfajta világvége-hangulatban, amikor is a növekvő rettegés könnyen fajul a hidegháború megtűrésévé, sőt támogatásává.

Nem azért követtük végig ezt a vonalat, hogy a dekadencia íróit közvetlen kapcsolatba hozzuk Hitler vagy a hidegháború politikájával, hanem azért, hogy a végső gondolati következmények is világosan előtűnjenek. Mindenki tudja, hogy Joyce és Kafka jóval e korszak előtt írták legfontosabb műveiket, hogy Musil személy szerint antifasiszta volt stb. Itt azonban nem a közvetlen politikai állásfoglalásról van szó, hanem annak a világnézeti légkörnek a megteremtéséről, amely a jelen költői visszatükrözésének közege lesz, s amelyben ezek a világszemléleti és értékelési összetevők uralkodó szerepet játszanak. Hogy azután az író levon-e belőlük gyakorlati-politikai következtetéseket, s ha igen, milyenek lesznek azok, számunkra pillanatnyilag teljesen másodlagos kérdés. Itt csak az a fontos, hogy vajon a világ megformált képében, az objektív valóság művészi kifejezésében a káosz, a káosznak megfelelő magatartási formák, a teljes elveszettség, kétségbeesés és szorongás lesznek-e a fő mozzanatok, vagyis az emberi bensőségnek éppen azok a gondolati és érzelmi tényezői, melyeknek előtérbe kerülése a fasizmus és a hidegháború propagandájának sikerét biztosítja.

A világkép az általánosságnak ezen a fokán (természetszerűleg csak igen elmosódott körvonalakkal) a legszorosabban összefügg a szocialista perspektíva elvi elutasításával. Nem a szocialista elméletek cáfolatáról, igazságuk vagy hamisságuk akadémikus vitájáról stb. van szó; az ilyesmi teljesen közömbös lehet a tekintetben, hogy az író milyen módon fogja föl és fejezi ki a jelent. Vizsgálódásaink mindig az életből indulnak ki. A matrác-sír Heinéjének éppúgy a saját életproblémái dzsungelében való végső tájékozódás kérdése volt ez, mint a dosztojevszkiji „földalatti világ" önemésztő „hőseinek". S még inkább így van ez a mai költők, a mai irodalmi alakok számára. Ők már létük és világképük legközvetlenebb vonatkozásaiban is magányos egyéniségek módjára élnek, elhagyatva, önmagukra utalva és önmagukba visszavetve, az univerzális és uniformizáló technikai fejlődés minden életproblémát absztrakttá tevő „eltömegesedése" közepette. Ez először csak az egyéni és társadalmi kultúra kialakításának lehetőségét látszik fenyegetni, később azonban már a társadalomból kifejlődő „alvilág" elszabadult erői a szellemi és erkölcsi, sőt fizikai

létezés alapjait is fenyegetik, mígnem – az úgynevezett atomkorban – kibontakozik az egész emberiség megsemmisülésének perspektívája.

Az írónak valamiképp állást kell foglalnia e világkép kérdésében, ha felismerte társadalmi gyökereit, sőt még akkor is, ha csak törekszik erre. Közvetlenül úgy látszik, hogy az így létrejövő válaszok csak az illető író személyiségének, tartásának kifejeződései. S a maga közvetlenségében ez igaz is, ebben, de csak ebben az értelemben minden ilyen magatartásmód valami feloldhatatlanul egyéni, hisz senkisem ugorhatja át a saját árnyékát. A költői kijelentésnek, diktálja bár a legabsztraktabb, legelzárkózóbb individualizmus szelleme, az illető individuum és a világ viszonya a tárgya. A költői kijelentés – mint két példánk is mutatja majd: függetlenül a költő szubjektív vélekedésétől – a külvilághoz, a kor társadalmához való viszonyra irányul, legalábbis a költő saját viszonyára ehhez a külvilághoz. Másrészt minden költői megnyilatkozásban óhatatlanul létrejön a szubjektum és az objektum bizonyosfokú általánosítása: akár akarja, akár nem, minden költő az emberiség sorsáról beszél. A költői műben a legelvontabb, legindividuálisabb „hová" alapja is az emberiség történelmének útját jelző irány. Az imperializmus, a világháborúk, a világforradalmak és világ-ellenforradalmak korszakában minden perspektíva-választás egyszersmind állásfoglalás a szocializmus kérdésében, joggal mondhatjuk hát, hogy a legindividualistább cinizmus és nihilizmus, a mégoly misztifikált kétségbeesés és szorongás mögött is végső soron a szocializmus tagadása lappang.

Ez így általában paradoxonnak látszik talán, de a konkrét példák meglepően világossá teszik. Több ízben találkoztunk már Benn „statikájával", a benni „kettős élet" fogalmával. Tanulmányában – *Megváltoztathatják-e a költők a világot?* – minden misztifikáció, minden avantgardizmus nélkül, közönséges filiszteri lapossággal válaszol a kérdésre: „Nem, azt gondolom, sokkal radikálisabb, sokkal forradalmibb, sokkal férfiasabb, ha azt tanítjuk az emberiségnek: ilyen vagy és sohasem leszel más, így élsz, így éltél és mindig is így fogsz élni. Akinek pénze van, egészséges, akinek hatalma, annak van igaza, s azé a jog, aki erősebb. Ez a történelem! Ecce historia! Ez a ma – vegyétek, egyétek és forduljatok fel." Ez a nyárspolgárian banális tartalom és a kihegyezett, „kinyilatkoztatás-szerű" forma ad kulcsot más, erősebben misztifikált megnyilatkozások megfejtéséhez is. Ez magyarázza Benn cinizmusát, azt, hogy bármilyen kapitalista világban – akár a hitleriben is – kényelmesen be tud rendezkedni, a legnagyobb becstelenséget is megengedi magának, sőt morálisan példaszerűnek tekinti. Ha a társadalmi világ elvileg megváltoztathatatlan, s az ember elég okos, hogy belássa ezt, mi marad más, mint együtt üvöl-

teni a farkasokkal; persze a hatóságilag engedélyezett ellenzék magatartásával. Nem nehéz belátni, hogy ebből érthetjük meg a költői „statikát" is.

Gyakran akkor is teljesen világosak az összefüggések, ha a kifejezésmód egészen misztikus. Így vezeti le Alfred Andersch, s bizonyára nem minden alap nélkül, az absztrakt művészet keletkezését „a művészetnek az idea ideológiává fajulására való ösztönös vagy tudatos reakciójából". S az absztrakt művészet mai uralmát arra alapozza, hogy „mivel a totalitáriánus társadalmi rendszerbe való visszaesés veszélye változatlanul fenyeget, az absztrakció művészete továbbra is aktuális". De mit is jelent itt az idea ideológiává változása? Mindenekelőtt a szocializmus világnézetét, amelyre feltétlenül elutasítólag kell reagálni. A szocializmus arra kényszerítette a már régen nem forradalmi polgárságot, hogy újra meggondolja az „ideák" társadalmi alapjait és következményeit. A „hatalomvédte bensőség" szellemi kultúrája elsősorban azért jöhetett létre, mert úgy látszott, hogy az ideáknak nincs – és az uralkodó felfogás szerint –, nem lehet, és nem is kell, hogy legyen semmiféle következményük az emberek gyakorlati együttélésére, vagy pláne a politikára. Az olyan lángelmék, mint Heine és Dosztojevszkij – mindegyik a maga módján – természetesen felismerték, hogy a szocializmussal új korszak kezdődött idea és valóság viszonyában. Úgy is mondhatnánk, hogy egy magasabb szinten újra megjelent az összefüggés, ami a 17. és 18. század embereinek még magától értetődött. Akkor ugyanis mindenki tudta, hogy Hobbes vagy Milton, Diderot vagy Rousseau ideái belső kapcsolatban vannak koruk társadalmi hatalmaival, közvetlenül hatnak az emberek gyakorlati döntéseire. Csak a „szekuritás" átmeneti korszakában, amikor a burzsoázia győzelme már biztosítva volt, de a proletariátus még nem erősödött meg sem társadalmilag, sem ideológiailag, jött létre az a helyzet, amelyet Andersch történelemfeletti, ideális állapottá stilizál.

Társadalmilag tehát, az élet álláspontjáról tekintve, az ideák ideológiává „fajulásának" kettős értelme van: egyrészt azt a létszerű összefüggést jelenti, amely az ideák és a között az osztály között áll fenn, amelynek létét, átalakulását és törekvéseit kell kifejezniük; másrészt az az értelme, hogy az ideák harca – végső soron – az osztályok harcában, a társadalom fejlődésében, a lét megváltoztatásában és forradalmasításában dől el. A polgári értelmiség számára az első világháborúig jórészt rejtve maradt, hogy újra időszerűvé vált az idea és a gyakorlat összekapcsolása. Amikor azonban az 1917-tel kezdődő forradalmi korszak nyilvánvalóvá tette az objektíve már régen fennálló összefüggést, minden polgár arra kényszerült, hogy valamiképpen állást foglaljon a kérdésben. Mivel azonban a polgári ideológia semmi egyenértékűt nem tudott a szocializmussal szembeállítani, önvédelemből létrehozták azokat a

– pejoratív értelemben vett – „ideológiákat", mint a hitlerizmus vagy később az atomháború ideológiája, mely utóbbinak cinikus módszertanát Burnham árulta el a legvilágosabban. Szükségképpen jött létre ebből az önvédelemből, hogy a szocializmust – méginkább pejoratív értelemben – „ideológiának" tették meg.

A haladottabb, kritikai szellemű polgári értelmiség számára, tehát az írók számára is, szükségszerű, hogy legalább érzelmileg, a költői megformálásban szembenézzenek az új világhelyzettel. Ennek ellenére – hiába az igény és a szükség – nem jött létre olyan új eszmerendszer, amelyet a mély, belső meggyőződés pátoszával állíthattak volna a szocializmussal szembe. A tipikus reakció ezért vagy a cinizmus volt, ahogy azt előbb Gottfried Benn példáján tanulmányozhattuk, vagy a tehetetlenség elemi rettegése, a leküzdhetetlen szorongás a Semmitől, a miszticizmus, amelyben a társadalmi új *a priori* elvetése a régi – és a régi védelmére szolgáló új hatalmi módszerek – ösztönös elutasításával párosul. Anderschnek igaza van abban, hogy az absztrakt művészet nem teljesen tartalmatlan, hanem lázadás a tartalmak ellen, amelyek szerinte ideológiává degradálódtak. De egyrészt megmutattuk már, hogy mit jelent valójában az Andersch által leírt, de fel nem fogott folyamat, másrészt az is kiderült ezeknek az összefüggéseknek a megvilágításából, hogy a visszahúzódás, a jelen valóságától való menekülés „tartalma" maga is csak a Semmi mítosza. A visszahúzódás a kor társadalmi tartalmaitól minden emberi tartalom – misztikusan burkolt, mítosszá felnagyított – megsemmisítését jelenti.

Maurice Nadeau Beckettről szóló esszéje pontos magyarázatokkal szolgál Andersch tételeihez. Azt mondja, hogy Beckett művei olyan pályát írnak le, „amely egyhamar maga mögött hagyja az irodalom megszokott területét, és a megkülönböztethetetlen, kifejezhetetlen sötétség birodalmába tör be; eljut a határokig, ahol már széthull a nyelv, élet és halál elválaszthatatlanná válik, lét és tudat a Semmibe hullanak – a pálya a hallgatás, vagyis a tiszta realitás előterében vész el". Nadeau is tiltakozásról beszél, de „nincs aki tiltakozzék, a tiltakozásnak nincs célja és oka". Ezért a következőkben foglalja össze Beckett művének tartalmát és írói lényegét. A tartalom: „Az ember buborék a Semmi örökkévalóságában, lágy nesszel pattanunk szét egymásután az iszapos felszínen: és e lágy neszt hívják egzisztenciának." S általában: „Beckettel a mű belsejébe hatol a diadalmas tagadás: megalkotni a művet annyi, mint feloldani a jelentéshiány ködében; végül is odajutunk, hogy a szerző nemcsak nem akar semmit mondani: nem is mond semmit. Hangjában saját hangunkat halljuk viszont, amelyet oly régen kerestünk." Végére ért hát a mozgás, amelynek kezdőpontját – mégcsak félig tudatosan – Andersch jelölte ki.

Természetesen ma is vannak polgári írók, akik sokkal világosabban látják

e folyamat lényegét, mint azok, akik teljes szellemi kényelemmel berendezett otthont akarnak találni a Semmiben. Bromfield *Mr. Smith* című regényében megpróbálta például Babitt típusát húsz év után megrajzolni. A művészileg nem túlságosan sikerült könyv fontos vonásokat ad a kor képéhez, amellyel foglalkozunk. Mindenekelőtt azt jegyzi meg, hogy az eltelt húsz év minőségileg megváltoztatta e típus társadalmi helyzetét: „Jellemvonásai, személyes gondjai mögött betegség és szellemi zűrzavar dúl, anélkül, hogy az áldozat tudna róla. Babitt a maga módján durva volt, de egészséges." (Ez persze nem egészen helytálló. Sinclair Lewis finom érzékkel fedezte föl a típus akkor még lappangó morbiditását.) Bromfield szerint a betegség most már járványszerűen terjed, s mindinkább elborítja az USA egész társadalmi életét. Így ír: „Úgy vélem, társadalmunk azért beteg, mert ostoba, pipogya és extrovertált egyénekből áll, akik azért járnak a klubokba, a játékbarlangokba, a bordélyokba, a mulatókba és bárokba, mert félnek . . . Azért engedik át magukat a filmnek, a televíziónak, a sportnak, mert mélységes és ösztönös rettegés tölti el őket. De mitől is félnek?" A regény, amely Mr. Smith bukását festi, adja meg a választ.

Bromfield regényében néhány érdekes utalás éles fénybe állítja a Babitt-típus és az avantgardista művészi magatartás összefüggéseit. Így írja le, hőse hogyan emlékezik vissza egy kalandjára (italozás, bordély stb., megannyi menekülés a családi élet sivársága elől): „Ha visszagondolok az utazásra, úgy jelenik meg, mint egy szürrealista festmény, girbe-gurba utcák, vakító neonfelírások: »Örömtanya«, »A vademberhez«. A szűk sikátorokból és bejáratokból senkihez sem tartozó fantomkezek nyúlnak ki, hogy berántsák az embert a járdáról. Ahogy egy részeg ember látja a világot." Ezzel magyarázza, miért lett Proust Mr. Smith kedvenc szerzője, amikor válság fenyegette polgári egzisztenciáját: Proust az egyetlen, akinél „tökéletes egyensúlyban van unalom és elragadtatás". Mr. Smith rajongása Proustért egyáltalán nem irodalmi természetű: „Olyan életet fedeztem fel benne, amely bár dekadens, de éppolyan gazdag és varázslatos volt, mint amilyen mechanikusnak, terméketlennek és üresnek tűnt a magam mindennapi élete attól a naptól kezdve, hogy először láttam meg magam a tükörben." Az utolsó megjegyzés helyesen mutat rá az avantgardizmus – viszonylagos – tömegsikerének alapjára. Az avantgardizmus ugyanis kifinomultan arisztokratikus fényt vet mindarra, ami lidérces és sivár a perspektivátlan világnézetű értelmiségi mindennapi életében. A régi kritikai realizmus a polgári élet jelentős – pozitív vagy negatív – tényeit a tipikus szintjére emelte, hogy érzékletessé és felfoghatóvá tegye értelmüket; az avantgardizmus viszont éppen a polgári élet sekélyességét és ürességét szépíti művészi érdekességgé. Ez a fejlődés már a naturalizmussal

elkezdődik, s egyre tovább halad, a mind üresebbé váló tartalom és a mindjobban kifinomult formakísérletek tekintetében egyaránt.

Bromfield a társadalmi fejlődés egyik legfontosabb művészi kérdésére tapint rá a polgári ideológiában: arra az összefüggésre, amely az értelmes polgári élet minimumának lehetősége (vagy legalábbis reménye) és a realizmus közt áll fenn, másrészt arra, hogyan függ össze ennek a perspektívának az elvesztése az avantgardizmussal. Flaubert az *Érzelmek iskolája* kompozíciójában prófétai módon érezte és formálta meg azt a folyamatot. A voltaképpeni realista regény a barikádok éjszakájával befejeződik, akkor, amikor Frédéric Moreau látja, hogyan esik el „Éljen a köztársaság!" kiáltással Dussardier, s a rendőrügynökben felismeri hajdani „radikális" harcostársát, Sénécalt. A realista regénynek vége, Frédéric Moreau számára megkezdődik „az eltűnt idő keresése".

Bromfield regényének befejezése újra csak Sinclair Lewisra utal vissza. De most nem a *Babitt*re, hanem az *Arrowsmith*re. Mint ismeretes, ez a regény a tudós sorsát írja le az amerikai kapitalizmusban, s Sinclair Lewis azt a megoldást kínálja, hogy a kevesek, akik sem közvetve, sem közvetlenül nem korrumpálódtak, az erdei magányba menekülnek, hogy ott zavartalanul élhessenek a tiszta tudománynak. Bromfield hőse is a magányba menekül a számára megoldhatatlan társadalmi kérdések elől: egy kis szigeten pusztul el nyomorultul, ahol a második világháborúban mint megszálló katona állomásozik. A két sors tartalmi különbsége pontosan kifejezi a húsz év társadalmi változásait, amelyről Bromfield beszél. Sinclair Lewis perspektívája formai szempontból hamis, legalábbis semmi esetre sem tipikus, mégis – mint látni fogjuk – elősegíti, hogy az író hű képet adjon a korábban ábrázolt cselekmény társadalmi összefüggéseiről. Bromfieldnél „ugyanaz" a perspektíva a teljes és szükségszerű csőd szimbólumává lesz.

Szükség van arra, hogy legalább általános vonásaiban előttünk álljon ez a negatív háttér, ha a jelenig akarjuk folytatni a polgári realizmus perspektívaproblémájának történelmi áttekintését. Az átmeneti korszak jelentős írói a létrejövő újat fogalmilag is megpróbálták tudatosítani. Már Ibsen megmondta: Az én dolgom az, hogy kérdezzek, nem az, hogy válaszoljak. És Csehov így konkretizálta a problémát: a költőnek csak az a feladata, hogy ésszerű kérdéseket tegyen fel; a válaszok gyakran még egy Tolsztojnál is ésszerűtlenek; ez azonban nem rombolja szét az ésszerű kérdésen épülő költői megformálást, sőt, mégcsak nem is zavarja túlságosan. A Sinclair Lewis írói gyakorlatából vett előbbi példák jól szemléltetik ezt a helyzetet. Utaltunk arra, hogy milyen hamis az *Arrowsmith* válasza; a *Babitt* perspektívája, hogy az apák kérdéseire a fiúk adják majd a helyes választ, olyan naiv, hogy az már-már

az ostobaság határát súrolja. Mégis – s ez jól igazolja Ibsen és Csehov felfogásának helyességét – a perspektíva tartalmának kritikája nem érinti a két regényben megformált életanyag tartalmát.

Úgy látszik tehát, igaza volt Ibsennek és Csehovnak – de mit is jelent szerintük a kérdések ésszerűsége? Legáltalánosabb formájában könnyű megtalálni a választ. Ésszerű az a kérdés, amely rátalál az archimedesi pontra, ahonnan át lehet tekinteni a jelen problémáit, amely felbátorítja és képessé teszi az írót arra, hogy konkrét formában és radikálisan végiggondolja a problémákat, amely lehetővé teszi, hogy teljes gazdagságában kibontakozzon az író előtt a problémák minden meghatározottsága, elágazása és lehetősége, tipikus és szélsőséges megnyilvánulása. Szubjektív tekintetben, ma az a kritérium az ilyen archimedesi pont megtalálására, hogy képes-e az író legyőzni a valóságtól való szorongást. A másik oldalon: képes-e arra, hogy a valóságot ne káosznak fogja fel, hogy felismerje a törvényszerűségeket, a fejlődési irányokat és az emberek szerepét a történelemben.

Itt kapcsolódik az ésszerű kérdés csehovi fogalma korábbi megállapításunkhoz, hogy tudniillik a szocializmus *a priori* tagadása gátat vet a valóság realista ábrázolásának. Mert – mint már több ízben alkalmunk volt megállapítani – a káosz és a szorongás világnézete azon alapul, hogy a konkrét társadalmi kategóriák eltűnnek az emberek környezetéből, ember és valóság viszonyából. Újra azt látjuk, ami kitetszett az avantgardizmus különböző alkotómódszereiből és elméleteiből: az objektív valóságot szubjektivizálják, vagyis megfosztják történelmi és társadalmi jellegétől. A szubjektivizálás közvetlen művészi következménye a káosz és a szorongás. De a káosz és a szorongás sajátos tartalmát, sajátos hangulati töltését, világnézeti alapját az értelmiségnek a fejlett imperialista társadalomban elfoglalt konkrét helye határozza meg. Ez az értelmiség szenvedélyesen vagy cinikusan elutasítja a szocialista perspektívát, de nem tud vele semmi polgárit szembeállítani, hiszen – legalábbis a költői alkotásban – elutasítja az imperializmus apologetikus ideológiai kísérleteit is, amelyek a kapitalista fejlődés új perspektívájának kijelölésével próbálkoznak. Még a renegát Koestler, a szocializmusnak ez a szenvedélyes ellensége is beismerte a kommunizmustól való elfordulása után, hogy Isten trónja üresen maradt. A meghasonlás a mai imperializmus hivatalos ideológiája (Hitler szociális demagógiája, a menedzser-forradalom Burnhamnél, a demokratikus kapitalizmus stb.) és a vezető irodalomban kifejeződő világnézet között, fontos jellemzője a mai fejlődési szakasznak.

Éppen ezért van olyan nagy jelentősége annak, hogy a korszerű realista irodalom létrejöttének világnézeti alapjául azt az „absztrakt" és „sovány"meghatározást adtuk, hogy az írónak nem szabad tagadnia a szocializmust, és a

meghatározást a csehovi ésszerű kérdés fogalmával konkretizáltuk. De ha helyesen akarjuk alkalmazni ezt a meghatározást, egy pillanatra sem szabad elfelejtenünk a kritérium történeti jellegét. Ismét konkrét tendenciával van dolgunk, amely a társadalmi-történelmi valóságban bontakozik ki, nem pedig két metafizikai létező merev elválasztásával. Napjainkban kritériumunk érvénye egyre növekszik. De az egyes kultúrák fejlődése roppant egyenlőtlen. Vannak például országok, amelyekben a feudalizmus maradványai olyan nyomasztó hatalommal nehezednek a társadalmi élet egész szféráira, hogy az ellenük folytatott irodalmi harc még egészen problémamentesen állhat a polgári átalakulás jegyében. Gondoljunk csak arra, mennyi stiláris és szellemi közösség van Garcia Lorca jelentős drámája, a *Bernarda Alba háza* és Osztrovszkij drámái *(Vihar)* között, jóllehet Lorca műve szervesen és spontánul nő ki napjaink spanyol társadalmából. Az ilyen jelenségek természetesen csak szórványosak a mai európai irodalomban. Annál fontosabbak lehetnek viszont a felszabadulóban levő, eddig elmaradott népek számára. Persze nem szabad sematikusan általánosítani ezt a megállapítást: egyes népeknél, így például Indiában, a modern civilizációhoz vezető fejlődés, a középkor maradványainak felszámolása olyan úton halad, hogy legalább egyik tényezőként magában foglalja a szocializmust is. Az ilyen sajátos társadalmi átalakulások minden valószínűség szerint sajátos módon fognak visszatükröződni az irodalomban is, olyan formákban, amelyek nem kényszeríthetők semmiféle absztrakt sémába.

De a fejlett kapitalizmusra nézve is az következik tézisünk tartalmának tendenciaszerűségéből, hogy mindig csak konkréten lehet alkalmazni. Az előbb már hivatkoztunk Sinclair Lewisre. Perspektívája kétségtelenül mindvégig merőben polgári maradt. A perspektíva alapja az az illúzió, hogy a polgárság képes belső megújulásra. Ahol ez az alkotás fő tartalma, középszerű mű keletkezik *(Ez nálunk lehetetlen)*; ahol viszont csak az igen elvont perspektíva szerepét tölti be, ott csehovi, ésszerű kérdés vetődik föl, méghozzá abban az értelemben, ahogyan mi használjuk a fogalmat: Sinclar Lewisnál ugyanis ez az illuzórikus biztonság zárja ki a szocializmus ellenséges elutasítását, az író még a kommunistákról is csak alkalmilag tesz ironikus megjegyzéseket, azok is beszédmódjukra vonatkoznak.

Bonyolultabb a helyzet Joseph Conradnál. Conrad személyesen és világnézetileg határozottan szemben áll a szocializmussal, s ez megnyilvánul – sok torzítás kíséretében – némely művében is *(A Narcissus négere, Nyugati szemmel* stb.). Valódi mesterműveiben azonban figyelemre méltó eltolódás megy végbe: olyan költői kérdéseket állít fel, melyek következtében a kapitalizmusba vetett megingathatatlan hite sajátos alakot ölt, a mű konkrét történé-

sében a kapitalizmus társadalmi problémái még a horizonton sem jelentkeznek. A hősök tisztán egyéni és morális konfliktusokba bonyolódnak, amelyekben egyéni helytállásuk vagy kudarcuk mutatkozik meg. Természetesen az ilyen konfliktusok egyetemes társadalmi jelentőséget is kaphatnak, ha általánosítják őket; az ilyen általánosítás azonban kívül esik a közvetlenül költői formálás keretein. Ilymódon Conrad műveiben egyfajta immanens tökéletesség jön létre, de ugyanez az oka annak is, hogy az élet intenzív totalitása az alkotáson kívül reked, a forma novellisztikussá szűkül, nem regényszerű. Gondoljunk csak a *Tájfun*ra, az *Árnyékvonal*ra; belső formáját tekintve még a terjedelmes *Lord Jim* is novellisztikus jellegű. Conrad „ésszerű kérdése" ebben az esetben azzal jár, hogy kirekeszti a kor nagy társadalmi problémáit, s az „ésszerű kérdés" a „realizmus diadalához" vezet, amennyiben a műből eltűnnek a szerző világnézetének mindama mozzanatai, amelyek csorbíthatnák a jelen életéből kimetszett részletek hű ábrázolását.

Az ilyen elemzések módszere a világnézet és formálás kölcsönös viszonyára vonatkozó vizsgálódásainkon alapul. A világnézetnek itt kettős jelentése van: egyrészt azt jelenti, hogy miként fogalmazza meg tudatosan az író önmaga és a többiek számára saját viszonyát a közvetlen életproblémákhoz és – ennek közvetítésével – a kor problémáihoz. Másrészt a jelenségek ösztönös és csak művészi tudatossággal való felfogását és formálását jelenti. Már Engels megmutatta, hogy a kettő élesen ellentmondhat egymásnak. (Vö. Balzacról és Tolsztojról szóló elemzéseimet.) Ezek az ellentmondások a különböző korszakokban különböző módon jelentkeznek; még ugyanabban a korszakban is jelentős különbségek léphetnek fel az író személyiségétől és az élethez való viszonyától függően. De a megismerés és az érzelem manapság divatos szembeállítását feltétlenül el kell vetnünk. Ilyesmi természetesen felmerülhet bizonyos személyiségekben, de ez a mű szempontjából mindenképpen terméketlen. A termékeny ellentmondásokban mindkét oldalon érzelemmel szorosan összefonódó megismerés, érzelemmé vált megismerés áll (gondoljunk csak Heine ellentmondására).

Ilyen módszerrel kellene Hemingway, Steinbeck, Thomas Wolfe stb. műveit is elemezni – persze minden esetben külön-külön kell alkalmazni ezt a módszert, figyelembe véve a sajátos mozzanatokat, hiszen Conradról adott elemzésünk csak erre az egy esetre áll, semmiképpen sem tekinthető mintának vagy sémának; tézisünk történelmi és tendenciaszerű igazságának minden egyes esetben sajátos formában kell bebizonyosodnia. A tétel történelmi jellege Thomas Mann fejlődésén is kimutatható. A *Buddenbrook ház* e tekintetben még a fejlődés egy korábbi szakaszába tartozik. Csak közvetlenül az első világháború előtt és a világháború idején válik a szocializmus Thomas

Mann-nál konkrét, a megformált világot és a világformálást meghatározó problémává, hogy azután, a *Varázshegy*től kezdve, szellemileg és kompozicionálisan egyaránt uralkodjon egész életművén.

Ilymódon a mai realista irodalom negatív formában megfogalmazott észszerű kérdése (nem a *priori* elutasítani a szocializmust) egy másik, ezt kiegészítő tagadásban válik teljessé költőileg és világnézetileg: a szorongás és a káosz leküzdésében. Már többször is kifejtettük, hogy a szorongás és káosz az avantgardista irodalom központi, formameghatározó szubjektív és objektív tartalma. Azt sem nehéz belátni, hogy az elvileg kaotikus világ végső soron – természetesen sok és bonyolult közvetítésen keresztül – a társadalmi, tehát összemberi perspektíva hiánya miatt válik uralkodó tartalommá. Az avantgardizmus és az avantgardista teoretikusok öncsalása e tekintetben egy sajátos és belsőleg ellentmondásos dogmatizmusból származik: ők, akik többnyire a legszélsőségesebb szubjektivizmust hirdetik, a valóság lényegének mozdíthatatlanságát vagy – legalábbis – a felszíni oszcillációk iránynélküliségét és értelmetlenségét abszolút evidens, semmiféle bizonyításra nem szoruló igazságnak tekintik. Persze a külvilág minden mozgása, minden törvényszerűsége független a tudatunktól. De hogy észlelünk vagy felismerünk-e bizonyos jelenségeket, bizonyos szükségszerű kapcsolatokat a jelenségek között, abban már nélkülözhetetlen szerepe van az emberi szubjektumnak. Joggal mondja Hegel: „Aki ésszerűen nézi a világot, arra a *világ* is ésszerűen néz vissza; a kettő kölcsönösen meghatározza egymást."

Eszerint valójában nem a világ dogmatikusan feltételezett kaotikussága teszi uralkodó affektussá a szorongást, hanem megfordítva: a képtelenség, hogy észrevegyék a társadalmi fejlődés irányát és törvényszerűségét, hozza létre azt a magatartást, amelynek a szorongás az érzelmi kifejeződése. Magától értetődik, hogy a szorongás közvetlenül a világ átéléséből ered, de a világnak ez az átélése egyúttal lényege szerint önmagunk átélése is, amelynek kiváltó oka mindig a fenti értelemben interpretált valóság. Kierkegaard, aki sok tekintetben „prófétikus" előfutára az ilyen mai élménytendenciáknak, és mindenesetre szakértő a szorongás dolgában, azt mondja erről: „. . . a Semmi – a szorongás tárgya – mintha mindinkább Valamivé válna . . . A szorongásban megnyilatkozó Semmi itt tehát sejtések komplexusa, amelyek önmagukra vonatkoznak és egyre szorosabban veszik körül az egyént . . ." Az avantgardizmus tulajdon dogmatikus elméleteivel ellentétben tehát a szorongás ideológiai elsőbbségéről van szó a világkép káoszához képest. A világkép káosza csak ideológiai következménye a szorongásnak, jóllehet persze tudatában kell lennünk annak, hogy maga a szorongás mint a világszemlélet *a priori*ja, mint a szubjektumot uraló alap-affektus, a társadalmi fejlődés terméke:

az imperializmusban létrejövő társadalmi struktúra hatása a polgári értelmiség egy meghatározott rétegére. A szocializmus perspektívájának kimondott vagy magától értetődő elutasítása azt jelenti, hogy bezárul az ajtó, lehull a függöny minden jövő előtt, és ezáltal a szorongás és káosz világállapota örökkévalóvá, öröktől fogva meghatározottá válik a szubjektum számára. A világ és az ember társadalmi meghatározottságai elhomályosulnak. Feleslegesnek látszik, hogy még egyszer behatóan elemezzük az így létrejövő ideológiai komplexust: a bevezetőben már szembeállítottuk a két ontológiát, az arisztoteleszit és az egzisztencializmusét. Most csak szélesebb összefüggésben látjuk az ott megállapított tényállást.

Ebben az összefüggésben még világosabban láthatóvá válik az uralkodó szorongás hatása, amely elszegényíti és eltorzítja a megformált ember- és világképet. *A priori* magától értetődőséggel zárja ki mindazt, amit nem lehet közvetlenül a szorongásra vonatkoztatni, és – ami aztán természetszerűleg következik is a szorongás társadalmi geneziséből –, mindazt, ami társadalmi arculatot adhatna az embernek és környezetének. Ez a fejlődés végighúzódik az egész imperialista korszakon. Ott lappang már a naturalizmusban, és tetőpontjára ér a kései Strindberg stílusában. Korábban már a fiatal Maeterlinck drámáiban is önálló művészi formát kapott. A szorongás, amely mint aggodalmas várakozás, mint tárgyatlan vágyódás már sok naturalista mű tartalma volt, itt egyetlen és kizárólagos tárggyá lesz, amely elnyomja az ember minden más törekvését; a várakozás általában, a szorongás általában abszolút egyeduralomra jut. Bármennyire különbözik is az írásmód, a felkeltett konkrét hangulat, ez a téma és a feldolgozásnak ez a stílusa uralja például Beckett híres drámáját is *(Godot-ra várva)*.

A tendencia kibontakozott szakaszaiban az az új, hogy a konkrét társadalmi meghatározottságok megszüntetése egyre kizárólagosabban, egyre radikálisabban, sőt brutálisabban megy végbe. Így például az erotikának a fallikusra redukálásában D. H. Lawrence-nél, ami napjainkban már-már valószínűtlenné fokozódott Henry Miller műveiben. Helmuth Uhlig német kritikus így írja le Miller műveinek világát: „A munka megvetése, az alkohol mint kábítószer vagy stimuláns, a coitus mint élettartalom és életstílus, változatosan, élvetegen, vadul." Megállapítását Miller önjellemzésével egészíti ki: „A világ egyre inkább egy pornográf filmhez hasonlít, amelynek az impotencia a tragikus témája." Uhlig hozzáfűzi, hogy hasonló problémák merülnek fel Brochnál, Kafkánál, Musilnál és másoknál is, és joggal utal arra, hogy nagyon ritkán van szó a testi impotenciáról, inkább az impotencia valamiféle „lelki változatáról, a férfi csődjéről a nővel való érintkezésben, voltaképpen a nő elárulásáról, aki – mint Millernél – azt látja, hogy tárggyá alacsonyítják, hogy

más tulajdonsága nem, csupán testisége számít". Uhlig tanúvallomásában, noha ő semmiképpen sem gyanúsítható szocialista elfogultsággal, világosan látható az általunk leírt folyamat. Persze a tendencia olyan személyiségeknél, akik szellemileg és művészileg egészen más színvonalat képviselnek, mint Miller, sokkal bonyolultabb és sokkal kevésbé közvetlen; de végül is a lényeg ugyanaz. Emellett, ahogy Beckett példája is mutatta, az emberi elem redukciójának, amelyet végső soron a szorongásra lehet visszavezetni, semmiképpen sem kell feltétlenül az erotikus, szexuális problémákra vonatkoznia.

De a stílust mindenképpen a redukció határozza meg. Korábban, más összefüggésben, már felhívtuk a figyelmet a részlet, a részlet és a megformált világ viszonyának problémájára, s utaltunk arra, hogy a művészi válogatás elveinek világnézeti kiküszöbölése még akkor is a naturalizmus irányába tereli az avantgardizmust, ha külsőleges, formai ismertetőjegyei közvetlenül ellentmondani látszanak is a naturalizmusnak. Most módunkban áll, hogy konkrétabbá és ezáltal dialektikusan pontosabbá tegyük ezt a nem végleges megfogalmazást. A válogatási elv, amely kialakulni látszik az avantgardista világkép korábban feltárt lényegi struktúrájából, csak a durván tartalmi és egyben absztrakt-formalisztikus megközelítésben tekinthető olyan elvnek, amely valóban rendezve és válogatva nyúl bele a megformálandó világba. Míg az igazi válogatásban kihullik a társadalmilag és emberileg lényegtelen, hogy ezzel egyidejűleg kiemelkedjék az, ami jelentékeny, az avantgardizmusban a válogatás formális aktusa az ember igazi lényegének megcsonkítását és szétdarabolását jelenti (Miller például kikapcsol mindent, ami túlmegy a puszta szexualitáson). Ez a látszólagos válogatás tehát az ember alacsony nívóra nivellálását, az emberileg lényeges kimetszését jelenti.

A részlet, a naturalizmus problémái így túlmutatnak önmagukon. Ha, mint már kimutattuk, a társadalmiság elvileg elválaszthatatlan az ember lényegétől, akkor a jelentős részletek éppen azáltal válnak jelentősekké, hogy egy érzékletes és evokatív jelenségben egyesítik az ellentmondásos egységet és a dialektikus feszültséget az ember mint individuum és mint társadalmi lény között. Az egység és ellentmondásosság közötti feszültség az embernek önmagához, embertársaihoz és a társadalomhoz való viszonyában egyre fokozódik és egyre bonyolultabb viszonyokat teremt a kapitalizmus fejlődésével. Ez határozza meg napjaink valóban realista művészetének feladatait: a realista művészetnek olyan csomópontokat kell találnia az összebonyolódott fejlődéstendenciák között, amelyek lehetővé teszik, hogy e tendenciák lényegét érzékletesen, de minden sematikus leegyszerűsítés nélkül ábrázolja. A részletek valóban realista feldolgozásában tehát, bár gyakran kimondatlanul, értékítélet is foglaltatik arról, hogy mit jelent ez a bonyolultság az ember mint individuum és

társadalmi lény sorsára nézve. A normálisnak és az eltorzultnak a problémája is benne van az így megformált részletekben.

A normális és az eltorzult kategóriái éppen az ember mint individuum és az ember mint társadalmi lény viszonyának meghatározottságait fejezik ki, ezek a kategóriák ezért csak az olyan ábrázolásmódban érvényesülhetnek, amely egyképpen, dialektikusan helyes arányaiban veszi figyelembe az emberi egzisztencia mindkét mozzanatát, az individualitást és a társadalmiságot. A valóban realista alkotások ilymódon, bármilyen gazdagok is a részletekben, mérhetetlenül messze vannak a naturalizmustól, míg az elvonatkoztatás az ember társadalmi és individuális mivoltának dialektikus totalitásától mindig a kiválasztás elvének naturalista elhanyagolására és nivellálásra vezet, lehetetlenné teszi, hogy az író objektíve, vagyis mint eltorzulást tükrözze vissza és formálja meg az emberi lényeg, az ember és ember közötti viszonyok eltorzulását.

Ezzel megint visszajutottunk az avantgardizmus már elemzett mélységesen művészietlen, sőt művészetellenes lényegéhez. Az avantgardizmusnak az ad történelmi létjogosultságot, hogy az ember eltorzulása, az emberi viszonyok művészetellenessé válása a kapitalista társadalom szükségszerű terméke. Az avantgardizmus azonban az eltorzulást a maga torz közvetlenségében tükrözi vissza, hisz olyan művészi formákat gondol ki, amelyek a művészetellenes tendenciákat az élet egyeduralkodó hatalmaiként jelenítik meg. Az avantgardizmus fenomenológiai leírásból objektív valósággá torzítja az eltorzulást, s ennélfogva eltünteti, ontológiailag elhanyagolhatónak minősíti a valóságosan hatékony ellenerőket és ellentendenciákat.

Nagyonis érthető, hogy a mai kapitalista társadalom élményei, elsősorban az értelmiségieknél, a szorongás, az undor, az elveszettség, a kétségbeesés, a megvetés és az önmegvetés stb. affektusait váltják ki. S valóban, a valóság olyan ábrázolása, amely nem keltene fel ilyen érzelmeket, amely nem tudná formába önteni ezeket az effektusokat, szükségképpen hamis, megszépítő visszatükrözése volna a mai világnak. Nem az a kérdés tehát, hogy valóban megvan-e mindez a valóságban. Hanem csak az, hogy ez-e a teljes valóság. Nem azt kérdezzük, hogy ábrázolni kell-e mindezt. Csak azt, hogy meg kell-e állni ennél.

Esztétikai elemzéseink így hát ismét világnézeti kérdésekbe torkollnak: Ha az író a vak szorongást teszi meg a mai ember ősélményének, akkor ez azt jelenti, hogy – tudja-e vagy sem – közvetlenül és kritikátlanul fogja fel a kor életét. A közvetlenség – ahogy annak idején Anna Seghersszel váltott leveleimben magyaráztam – objektíve, filozófiailag értendő; olyan magatartást jelent, amely minden kritika nélkül, egyszerűen elfogadja a társadalmi és gaz-

dasági élet felszíni jelenségeit, ahogy azok az első pillantásnak, az első élményben megmutatkoznak. Az ilyen magatartás, fejtegettem akkor, még a széleskörű tudományos munkával is összeegyeztethető, de az ilyen kutatás alapjai szükségképpen közvetlenek maradnak a fenti értelemben, mert nincsenek kritikailag felülvizsgálva. Méginkább lehetséges, hogy formálisan jelentékeny művészi teljesítmények jöjjenek létre, amelyek létalapjai ebben az értelemben teljesen felülvizsgálatlanok. Nincs mód arra, hogy részletesen leírjuk a bonyolult kölcsönhatást: hogyan jön létre a művész helyzetéből a kapitalizmusban a közvetlenség spontán hajszolása, hogyan tenyésztik és ápolják – spontánul és tudatosan is – ezt a közvetlenséget, hogy eltereljék a figyelmet a létalapok kritikájáról stb. Csak az a fontos, hogy a közvetlenség és a kritikai beállítottság ellentétét világnézeti értelemben is meghatározzuk, miután a kérdés művészi oldalával már foglalkoztunk. A helyzet filozófiai megvilágítására azért is szükség volt, hogy újra emlékezetünkbe idézzük az életkörnyezettel kritikailag szembenálló, annak közvetlenségét felmondó igazi realizmus és a végzetes háború közvetlenségével világnézetileg szembeforduló békeharc párhuzamosságát és fokozatos egybeesését, amelyről korábban beszéltünk; s hogy egyúttal újra kiemeljük az igazi realizmus ellentétét a világnézetileg kritikátlan, a közvetlenségben megrekedő avantgardizmussal.

A vak szorongás fogságában rekedt művészet klasszikusa Franz Kafka. Egyedülálló helyét annak köszönheti a mai irodalomban, hogy közvetlenül és egyszerűen, formalista, technicista és modoros ábrázolási eszközök nélkül fejezi ki ezt az életérzést. Az életérzés a maga egyszerű közvetlenségében határozza meg a művészi formát. A formálásnak ez a vonatkozása mintha a jelentős realisták sorába állítaná Kafkát. És szubjektív tekintetben még inkább ebbe a sorba tartozik, mert kevés író van, aki olyan eredeti és elemi módon fogná fel és adná vissza a világot, akinél olyan mélyről fakadna a csodálkozás a világ sosemlátott egyszeriségén, mint nála. Ma, amikor a kísérletező és sematizáló rutin uralkodik az írókon és olvasókon, kiváltképpen erőteljes benyomást tesz az az írói lendület, amellyel a világnak ütközik. Költészetének intenzitását tovább fokozza, hogy nemcsak művészi magatartásában van meg ez a ma már oly ritka nyíltság, hanem kifejeződik művei világának egyszerűségében és magátólértetődőségében is. Ez Kafka eredetisége – ahogy Kierkegaard mondja: „Minél eredetibb valaki, annál mélyebb a szorongás benne." Kafka valóban eredeti módon önti formába ezt a szorongást és a tárgyi világ struktúráját, amely – látszólag – megfelel a szorongásnak és ellenállhatatlan kényszerrel váltja ki azt. Kafka teljesítményének egyedülálló mivolta nem abból ered, hogy új formai kifejezőeszközöket alkalmaz, hanem tárgyi világának, alakjai reakcióinak szuggesztív és felháborodást keltő evidenciájából.

„Nem a szörnyűségen ütközünk meg – írja erről Adorno –, hanem hogy a szörnyűség magától értetődik."

A modern kapitalizmus világa mint pokol és az ember tehetetlensége az alvilági hatalmakkal szemben – ez Kafka költészetének tartalma. Kifejezésmódjának egyszerűsége és őszintesége – mint a művészetben mindig – bonyolult, egymást keresztező és ellentmondásos tendenciák összegeződésének eredménye. Csak egy mozzanatot emelünk ki. Kafka egy olyan korszakban alkotott, amelyben szorongásának tárgya történelmileg még korántsem bontakozott ki a maga teljes konkrétságában. Nem a fasizmus valóban ördögi világáról rajzol pokoli képet, hanem az ósdi Habsburg-monarchia jelenik meg tapinthatóan valószerű kísértetvilágként Kafka „prófétikus" szorongásában. A szorongás meghatározhatatlansága ebben a mintegy prágai helyi atmoszférával körülvett szellemi és időtlen meghatározatlanságban talál adekvát tárgyra. Kafka kétszeres hasznot húz sajátos történelmi helyzetéből: helyi – ósdi osztrák – gyökerei érzéki jelenvalósággal táplálják a részleteket, olyannyira, hogy ezek már-már társadalmi valóságnak látszanak; másrészt Kafkának még sikerül a végső objektivitás meghatározatlanságát a puszta sejtés, a tényleges tájékozatlanság eredeti naivitásával formálnia. Ebből a meghatározatlanságból ezért nála szervesebben nőhet ki az „örök" *condition humaine*, mint az ördögi és szorongást keltő társadalmi valóság későbbi visszatükrözéseiben, amelyekből már mesterségesen kell eltávolítani, rafináltan, formalista eszközökkel kell kiküszöbölni a közben konkrétan kialakult társadalmi meghatározottságokat, hogy az emberi egzisztencia időtlen sorsszerűségének hatását egyáltalán fel tudják idézni. A kafkai költészet rendkívüli intenzitása és szuggesztivitása azonban végülis nem képes megszüntetni világának allegorikus jellegét. A kifejező részletek ugyanis szakadatlanul egy transzcendens valóságra utalnak, az imperialista korszak sejtésszerűen előrelátott, időtlen létté stilizált „lényegére". A részletek tehát nem létük konfliktusainak és fordulatainak csomópontjai – mint a realista művészetben –, hanem végeredményben a felfoghatatlan túlvilág puszta jelei. Vagyis minél nagyobb közvetlen evokatív erejük, annál mélyebb a szakadék, annál súlyosabb az allegorikus meghasonlás lét és értelem között.

Kafka tévútra csábító vonzásával szemben Thomas Mann az igazi ellenpélda korunk polgári irodalmában. E sorok írója más alkalmakkor oly behatóan elemezte már Thomas Mann művét, hogy itt eltekinthet a részletes kifejtéstől. Csak az ellenpélda a fontos. Vegyük mindenekelőtt az ábrázolási kérdéseket. Thomas Mann világából hiányzik minden transzcendens vonatkozás: műveiben a hely és idő, minden részlet egy konkrét társadalmi-történelmi szituáció társadalmi-történelmi lényegének kifejezésére összpontosul.

Műve mindig evilági – a polgári társadalom vonatkozásában is. Higgadtan és világos értelemmel tételezi a szocializmus perspektíváját, de mindvégig megmarad öntudatos polgárnak, mint költő pedig a legcsekélyebb kísérletet sem teszi, hogy a szocializmus világát vagy a szocialista törekvéseket műveiben ábrázolja. (Thomas Mann és Roger Martin du Gard műve a realizmus fontos ellenpólusai: az egyik oldalon rezignált lemondás és tökéletesség, a másikon heroikus kísérletezés a témával és kudarc.)

A perspektíva óvatos negativitása döntő szerepet kap Thomas Mann életművében: ez teszi lehetővé minden ábrázolt létezés és átalakulás helyes arányait. A megformált jelen minden konkrét darabja valamely konkrét cél felé halad, mindig egyértelműen kiviláglik minden egyes folyamat emberi értelme, jelentősége az emberiség haladásának szempontjából. A mi valóságunk ez, amely alakít minket és amelyet alakítunk, amelyet minden megpróbáltatás és a benne ható alvilági erők ellenére is magunkénak érzünk. Minél teljesebben, minél bonyolultabban, minél élettelibben és minél gazdagabban ábrázolja Thomas Mann a jelen sajátszerűségét, annál nyilvánvalóbb, hogy a jelen csak egy darabja az emberiség életfolyamatának, annál világosabban felismerhető a honnan és a hová. Ezért bármilyen szerető gonddal merül is el a részletek kidolgozásában, sohasem jön létre nála naturalista állapotszerűség. Bármilyen mélyre száll is le korunk alvilágába, életünk eltorzulásai mindig világosan konkretizált, okaikra visszavezetett eltorzulások maradnak.

André Gide ezt írja Dosztojevszkij-tanulmányában: „Szép érzelmekkel az ember rossz irodalmat csinál", és „nincs műalkotás az ördög segítsége nélkül". Ez a szemlélet nem idegen Thomas Mann némely alkotásától sem; már a korai *Tonio Kröger*ben is találunk idevágó párhuzamokat. De a szembenállás még feltűnőbb". Ami közös, a kor életéből származik. Thomas Mann úgy vizsgálja és úgy ábrázolja, hogy közben állandóan keresi a sátáni elv, a lelki alvilág felszínre törésének helyét a mai társadalom struktúrájában és fejlődésében. Már igen korán észreveszi, hogy éppen a művészi alkotó munka az egyik legfontosabb centruma az ilyen életérzésnek. Majd egyre élesebben és egyre nagyobb társadalmi konkrétsággal bírálja az itt kialakuló típusokat. Az új a *Tonio Kröger*től a *Doktor Faustus*hoz vezet. Adrian Leverkühn sorsában a kritika a jelenre összpontosul, de egyben teljesen történeti is: maga az ördög kényszerül bevallani, hogy Goethének még nem kellett az ő segítsége, csak Adrian Leverkühn korának társadalmi-történelmi körülményei kényszerítették a zeneszerzőt, hogy az alvilág szolgálatába szegődjék. De éppen Adrian Leverkühn zárómonológja utal egy másik társadalomra, a szocializmusra, ahol a művész nem kényszerül ilyen rabszolgaságra, és hogy már maga a harc megtöri az alvilág hatalmát, ha emberi viszonyokat akar teremteni.

Az idézett mondatok mutatják, André Gide közvetlenül és kritikátlanul fogja fel a problémát. Ellenállás nélkül fogadja el az alvilág uralmát, sőt – undorodva a nyárspolgári banalitástól – feszülten, izgatott kíváncsisággal várja. És nemcsak az idézett esztétikai vallomásra gondolunk; az „action gratuite" ugyanezt fejezi ki Gide művészetében, éppúgy, mint az „őszinteség" ezzel szorosan összefüggő egész Gide-féle morálja. Ami tehát Thomas Mann-nál jogosult és korszerű téma volt – jogosult akkor is, ha középponti szerepet kapott –, Gide-nél művészetet és életet egyaránt megkötő alapelv, művészet és élet felbomlásának, eltorzulásának alapelve. Jól látható az a pont, ahol elválnak az utak, ahol napjaink polgári, kritikai realizmusa elszakad az avantgardizmustól és dekadenciától, ahol elszántan szembefordul velük.

Korunk íróinak e két pólus között kell választaniuk, melyeket az irányzatok legjelentősebb képviselőivel, Franz Kafkával, illetve Thomas Mann-nal jellemeztünk. Senkinek sem kell szakítania megszokott polgári életformájával, hogy helyesen válasszon a társadalmilag egészséges és a társadalmilag beteg között, hogy szembefordulva a formalizmussal, bekapcsolódjék a nagy haladó tradíciók korszerű megújításába. (Magától értetődik, hogy mindig lesznek írók, akik ezt a személyes és egyúttal a kortól rájuk kényszerített dilemmát úgy oldják meg, hogy a szocializmus útját választják. Csak azt tagadjuk, hogy ez az egyedül lehetséges pozitív választás korunk konfliktusaiban.)

A legfontosabb az emberi döntés. A kérdések csehovi értelemben vett észszerűsége egy meghatározott irányt foglal magába. Irányok között kell választani, s a döntés csak akkor lehet termékeny, ha e között a két irány között választanak: elfogadják-e a szorongást mint az emberi lét örök sajátját, vagy meg akarnak szabadulni tőle. Újra egy lesz-e a szorongás az emberi affektusok sorában, egy építőelem a benső világ épületében, vagy pedig a „condition humaine" alapvető meghatározója. S a kérdés természetesen nem az irodalom témájának vagy formájának a kérdése, hanem az emberi életé, az emberi magatartásé, amelyet a költészet kifejez. Az eddigiekből már világos, hogy a magatartás döntő alternatíváját így kell felállítani: vagy az üres absztrakció felé fordul az író a társadalmi léttől, a jelen történéseitől, s így a szorongás kiváltó okát az emberi tudatba helyezi, vagy pedig éppen a konkrét történésekre összpontosítja figyelmét, hogy megtalálja és leküzdje bennük az ellenséges erőket, megkeresse és támogassa azt, amit értékesnek ítél. Vagyis arról van szó, hogy az író transzcendens, megismerhetetlen és legyőzhetetlen hatalmak védtelen áldozatának tekinti-e az embert, vagy pedig egy emberi közösség tevékeny tagjának, aki kisebb vagy nagyobb mértékben befolyásolhatja a közösség sorsának alakulását.

Az élet minden megnyilvánulásában és az élet megnyilvánulásainak min-

den művészi visszatükrözésében fellelhetjük ezeket a kérdéseket és dilemmákat. Központi jelentőségű korproblémák művészi és világnézeti összefoglalásai, ezért általánosíthatók és minden konkrét jelenségre alkalmazhatók. Bármilyen szenvedélyesen, bármilyen ravasz szofizmákkal próbálják is leplezni egyesek a nagy korkérdések időszerű, az aktuális történelemből fakadó lényegét, bármennyire igyekeznek is valamiféle időtlen-ontológiai létezőt faragni a szorongásból, a szorongás költészetének objektív intenciója – ha egyáltalán igazi költészetről van szó – mindenképpen a hitlerizmusra, az atomháborúra stb. irányul. A valódi irodalom társadalmi-történelmi lényege éppen abban mutatkozik meg, hogy még akkor is a kor eseményeit és fordulatait tükrözi, ha az író tudatos szubjektív szándéka ennek az ellenkezője. (A szubjektív vélekedésnek és az objektív kényszerűségnek ez az ellentéte határozza meg az avantgardizmus egész problematikáját: az avantgardizmus a kapitalizmus művészetellenessége ellen akar lázadni, valójában azonban a művészet lényegét rombolja le.)

Korábban már idéztük Adorno kijelentését arról, hogy a modern zenéből kiveszett a szorongás hitelessége. Ha megfejtjük Adorno megállapításának – és az utóbbi években keletkezett sok hasonlónak – a rejtjeleit, előbukkan az atomháborús tervek veresége, a hidegháború frontjainak áttörése, az új békeperspektíva. A tárgyiatlanságra, a Semmire épülő avantgardista művészet ennek folytán kezdi elveszteni szuggesztív erejét, amely abból táplálkozott, hogy – látszólag – sikerült átélhető tárgyiasságot varázsolnia a Semmiből, a tárgyiatlanságból. Az élményanyag költői transzponálása eltorzította ugyan a valóságot, de a szubjektív élmény maga jórészt hiteles volt. A világtörténelem feltartóztathatatlan haladása azonban napról napra csökkenti ezt a szubjektív hitelességet. Egyre mélyül az avantgardizmus belső válsága, s ezzel egyidejűleg egyre növekszik a korszerű kritikai realizmus mozgástere.

Nem lehet elég erőteljesen hangsúlyozni, hogy a fordulat elsődlegesen az emberi magatartásban, a világnézetben megy végbe, és csak ennek közvetítésével lehet termékeny az irodalomban. De emlékeztetnünk kell a világnézetnek arra a felfogására is, amelyet a bevezetőben a békemozgalom sajátos jellegével kapcsolatban fejtettünk ki. Arról beszéltünk, hogy a békemozgalom világnézeti állásfoglalásai a filozófiailag döntő kérdések tekintetében (materializmus – idealizmus stb.) igen nagy mértékben eltérhetnek egymástól, akár ellentétesek is lehetnek, s az ember önmagához, társadalmához és világához való viszonyának kérdéseiben mégis egy irányba tartanak. A csehovi ésszerű kérdés mint a realista irodalom alapja voltaképpen az elméleti közvetítés az így felfogott világnézet és az alkotásfolyamat között.

Ezért nem véletlen, hogy az ilyen fordulatok éppen világnézeti szempont-

ból igen ellentmondásosan játszódnak le: egyrészt csak fokozatosan megy végbe az álláspont megváltoztatása az egész ember és a társadalmi-történelmi valóság viszonyában (például Thomas Mann az első világháború alatt és után), másrészt az álláspont megváltozása sem jelenti feltétlenül azt, hogy az író felülvizsgálja minden korábbi meggyőződését, még akkor sem, ha ezek a legszorosabban összefüggnek a korábbi álláspontjával (lásd Thomas Mann viszonyát Schopenhauerhez és Nietzschéhez). Ha a fordulat az elméleti gondolkodás területén történik, akkor szükségképpen törések jönnek létre a filozófiailag megfogalmazott világnézetben, így például Sartre-nál, akinek politikai következtetései nem mindig folynak gondolati szükségszerűséggel a még felül nem vizsgált egzisztencialista feltevésekből. Az író azonban ebben a helyzetben is képes arra, hogy költőileg helyesen – „ésszerűen" – tegye fel az új kérdéseket az életnek, mert a szubjektíve és gondolatilag megoldatlanul hagyott kérdések a műben mint magának az életnek az ellentmondásai szerves, egységes, művészileg homogén és a formálást realista módon meghatározó tartalommá válhatnak; így például Sartre alkotásaiban is.

Ebből az következik, hogy az író művészileg releváns világnézetében beálló ingadozásokat sohasem szabad dogmatikusan megítélni. Csak az a fontos – s ez persze nem kevés – hogy a világnézet hatása lehetővé teszi-e, serkenti-e az alkotásfolyamatban, hogy az író az emberek társadalmi tulajdonságait, sorsát és viszonyait meghatározott irányú mozgásukban, a maguk konkrét eredetével és céljával együtt fogja-e fel és adja vissza költőileg, vagy pedig perspektívátlanságra és ezáltal az ábrázolásban állapotszerűségre, allegorizálásra stb. készteti-e, ennek minden részletesen leírt nihilista és cinikus következményével. Tehát az irányok előbb megállapított alapkérdése a fontos – és persze az összes ebből eredő következmény – : elfogadja-e a költő a szorongást az emberi lét örök sajátjának, vagy pedig meg akar szabadulni tőle. Minden egyes jelenség megítélését ennek az alapvető dilemmának kell alárendelni.

Még határozottabban kell érvényesülnie ennek a hierarchiának a stílusproblémák területén. Korábban, amikor a fontos új jelenségek történelmi-esztétikai felbecsüléséről volt szó, már erélyesen elutasítottuk, hogy merev és formális határt vonjunk polgári realizmus és dekadens antirealizmus között. Az átmeneti korszakban, amikor az új keresése, a régi megtagadása még nagyobb szerepet fog játszani, a megítélésnek ez a negatív kritériuma egyre fontosabb lesz. Mindig az határozza meg az értékelést, hogy milyen irányt választott az író, s nem bizonyos formálási megoldások pillanatnyi alakulása. Ami persze semmiképpen sem jelenti a művészi forma alábecsülését, sőt: úgy véljük, annál mélyebb lesz a forma elemzése, minél inkább a lényeges tartalom sajátosságaiból bontjuk ki a forma sajátosságainak kérdését. Az

adott esetben arról van szó, hogy magában a tartalomban kell észrevennünk, elfogadja-e a költő a szorongást, vagy megszabadul tőle, absztraháló módon elfordul-e a valóságtól, vagy pedig a valóságra összpontosítja figyelmét; a tartalom lényege így természetesen konkrétebben jelenik meg, mint az izoláló és statikus szemléletben.

Minél inkább uralomra jut a szorongás, annál erősebben érvényesül a társadalmilag fontos különbségek egybemosása. Már az absztrakt és a konkrét lehetőség esetében láttuk ezt, de az etikai bonyodalmak és a társadalmi problémák iránti érzék kialvása is e folyamat része. Az emberi cselekvés „hitelességének" kérdése elveszti fontosságát. Az avantgardista irodalomban az emberi reakciók különbségei eltörpülnek a „metafizikai" szorongás árnyékában. Nemcsak művészi, de etikai jelentősége is van tehát, hogy az „értékek átértékelésének" permanens forradalma közepette is voltak jelentős művészek, akik hűek maradtak a klasszikus realizmus normáihoz. Hűségüket abból az etikai meggyőződésből merítették, hogy a társadalmi változások átalakítják, de meg nem szüntethetik az ember lényegét. Megintcsak Roger Martin du Gard a legjobb példa. Meggyőződése kitetszik nemcsak irodalmi tanulmányaiból, hanem a műveiben megtestesülő értékekből is. Csak össze kell hasonlítanunk Jacques Thibault jellemének tragikus hitelességét a gide-i etikát megszemélyesítő Fontanin ürességével.

De Roger Martin du Gard semmiképpen sem az egyetlen példa. Eugene O'Neill legjobb munkái expresszionista korszaka után, a 19. századi ibseni dráma hatása alatt születtek. Ezzel semmiképpen sem akarjuk azt mondani, hogy O'Neill akár filozófiailag, akár művészileg utánozza Ibsent; ellenkezőleg, éppenséggel szakít Ibsen moralizálásával és legfőbb gyengéjével, romantikus szimbolizmusával. Az ibseni tragikomédia szigorú imperatívuszai is idegenek tőle; O'Neill tragikomédiája már megjárta Csehov iskoláját. Az erkölcsi és drámai dialektika már nem az abszolút imperatívuszok és megvalósításuk lehetetlenségének ellentétéből fakad, O'Neillt magának az emberi cselekvésnek a hatóköre és lehetőségei izgatják, tárgya maga az ember, szubjektíve tragikus és objektíve mégis komikus helyzetében. És ha azt mondjuk, hogy O'Neill inspirációt merített Csehovból, ez megintcsak nem azt jelenti, hogy utánozta volna őt. Az az Amerika, amit ábrázol, szociológiailag megfelel annak, amit kortársai írtak le, noha a drámai distancia kedvéért gyakran a múltba helyezi a cselekmény színterét. Elsősorban nem az érdekli, hogy mennyire lehet manipulálni a „szabadság" nevében az embereket, mint inkább az, hogy mennyire képes az emberi szubsztancia kiállni ezt a folyamatot. Azt akarja tudni, hogy az ember végül is felelős-e saját tetteiért, vagy csak ellenőrizhetetlen pszichológiai és társadalmi erők játékszere. *Amerikai Elek-*

trája tragikus büszkeséggel vállalja a felelősséget tetteiért; ha nagy áron is, de megőrzi emberi személyisége integritását. Az ilyen szituáció azonban nem jellemző O'Neillre, sokkal gyakoribb, hogy emberileg hiteles és nem hiteles vonások szétválaszthatatlanul fonódnak össze jellemeiben, s a hangsúly mindinkább az utóbbiakra esik. Ebben van O'Neill eredetisége, ilyennek látja a helyzetet, s a tragikomikus dacosság sajátos egyvelegével mégis képes megőrizni alakjai személyiségének emberi integritását. Minden tragikus sötétségük ellenére ezt sugallják az olyan drámák, mint a *Boldogtalan hold* és az *Egy igazi úr*. Más szóval, O'Neill visszanyúlása Ibsenhez és Csehovhoz tiltakozás az avantgardizmus uralma ellen és egyben hitvallás az emberiség jövője mellett.

A stílust tekintve talán úgy látszik, hogy Elsa Moranténak, az olasz regényírónőnek semmi köze sincs O'Neillhez. Technikája nagyonis modern, semmi sem utal benne a 19. századra. Annál figyelemreméltóbb, hogy a motívumok és a perspektíva kezelése filozófiailag és etikailag mennyire rokon a klasszikus realizmussal. A műveiben ábrázolt konfliktusokban elválik egymástól a hiteles és a nem hiteles. Leghíresebb regényének címe jellemzően *Hazugság és varázslat*. A finoman szimbolikus cselekmény jól idomul a Morantét foglalkoztató emberi problémákhoz. Az első fejezetek azt írják le, hogyan lázad fel a varázslat és irrealitás hálójába bonyolódott ember az őt béklyózó erők ellen. Az „eltűnt idő keresése" nála csak előjáték, a múlt felidézése a bevezetőben, mégpedig a valóságos múlté, ahogy azt a történet szereplői nem ismerhették személyes tapasztalatból. Így a történet igazi tárgya, a „megtalált idő" világa nem redukálódik puszta „lelkiállapotra". A cselekvések indítékai a valóságos életből származnak, az embereket szenvedélyek mozgatják, ha a „hamis tudat" prizmáján megtört szenvedélyek is. Az olvasó, ahogy az a hagyományos epikában szokásos, mindentudó, az egész ábrázolt világot látja. A hiteles és a nem hiteles elválasztása nem az író személyes beavatkozása által történik, a jellemekben és a jellemek közti viszonyokban működő ellentmondások végzik el a rostálást. A regény nem más, mint a modern ember etikai problémáinak hatalmas parabolája. Ez a parabolajelleg látszatra hasonlít az avantgardizmushoz, de a hasonlóság csak az általános háttér festésére korlátozódik, és nem terjed ki az alakok jellemzésére. Az egyénre nehezedő társadalmi nyomást Morante sohasem absztraktan fogja fel, márpedig ez a parabola forma legfőbb kísértése. Az írónő különleges ügyességgel követi a jellemek és környezetük között húzódó szálakat, gondosan megkülönbözteti a merőben egyéni jellemvonásokat a merőben osztályszerűektől, s mégis olyan egységbe tudja olvasztani őket, amilyent a klasszikus realizmuson kívül csak ritkán találhatni. Az egész mű parabola jellege meg van szüntetve – de

hegeli értelemben: meg van szüntetve, de meg is van őrizve és egyben magasabb szintre emelve; egy olyan szintre, ahol élet és filozófiai reflexió az életről dialektikus egységben fonódik össze.

Legalább röviden foglalkoznunk kell itt Thomas Wolfe *Jöjj vissza, angyal* című regényével is, mert ez a könyv igen jól szemlélteti Wolfe pályájának fordulatát. Wolfe leírja, hogy Joyce tanítványaként kezdte; de a belső monológ, amellyel a szigorúan szerkesztett cselekményt helyettesítette, nála egészen más jellegű, mint Joyce-nál, sohasem válik merő asszociáció-árammá, amely elfedi az objektív valóságot. Az igazi tárgy már a fiatal Thomas Wolfe-nál is az amerikai valóság, és az asszociáció-áram csak része az objektíven visszatükrözött egésznek. Korai stílusát, amely még Joyce hatása alatt áll, de egyben egy lépéssel már túl is van Joyce-on, általános világnézeti beállítottságának összefüggésében kell tekintenünk. Az író szenvedéllyel adta át magát kora problémáinak, de reakciói, vonzalmai és gyűlöletei megmaradtak az érzelem szintjén; a Joyce-tól vett technika lehetővé tette, hogy érzelmileg és szubjektíve tudja feldolgozni a körülötte folyó életet. De nem maradt meg elfogulatlan szemlélőnek, s ezzel máris továbblépett Joyce-nál: ha többnyire nem is tudatosan, de etikai és társadalmi indítékok késztették arra, hogy szenvedélyesen helyeselje vagy szenvedélyesen elutasítsa, amit maga körül talált. Említett utolsó regényében azonban megszűnik ez az öntudatlanság, felismeri a lappangó indítékokat; a nagy gazdasági válság és később a német fasizmus rányitották szemét a társadalom szerkezetére. S az új felismerés képessé tette arra, hogy tisztázza és rendezze érzelmeit. Az eredmény különösen a könyv első felében mutatkozik meg, az 1929-es katasztrófa előestéjének nagyszerű leírásában. A könyv második feléből viszont kiderül, hogy a tudatosodás semmiképpen sem volt teljes. Úgy próbálja megrajzolni az új íróideált, hogy nyilvánvalóan Sinclair Lewistól kölcsönöz bizonyos vonásokat. Hőse eléri, amire a fiatal Wolfe csak vágyott, a hírnevet; de a hírnév nem csillapítja ambícióját. Végül is meglehetősen absztrakt megoldást kapunk – az író azt tanítja, hogy „lehet és kell is javítani az emberiség sorsán", hogy van nagyobb bölcsesség, mint a Prédikátoré. Arra még elég ez, hogy remek leírásokat adjon a Harmadik Birodalom állapotairól, de a könyv második fele művészileg megoldatlan, s a vége felé egyre inkább csak elméleti fejtegetésekre szorítkozik. Mindazonáltal azt kell mondanunk, hogy Wolfe halála egy nagy realista írót ígérő pályát szakított meg.

Brecht fejlődésében is szerepet játszott a hagyományos realizmus. Nincs helyünk itt arra, hogy hosszabban vizsgáljuk Brecht életművét, mindjárt középső korszakával kell kezdenünk, azzal a korszakkal, mikor a kommunizmus felé fordult, amelyből a *Rendszabály* és Gorkij regényének, *Az anyának*

színpadra alkalmazása származik. Brecht értelmi sémákat akart a nézőre kényszeríteni, a politikai oktatás szándéka egyszerű szócsövekké tette a figurákat. Új esztétikája az olcsó színpadi érzelmesség megvetésén alapul, gyűlölettel fordult a korabeli polgári színház „kulináris" jellege ellen; a „beleérzés" elméletét tartotta a megromlott művészet egyik fő forrásának. Nem kétséges, Brechtnek minden túlzása ellenére is igaza volt abban, hogy elvetette a „beleérzés" elméletét; de elkövette azt a szokásos hibát – ami már benne volt az elmélet eredeti megfogalmazásában is Wilhelm Worringernél –, hogy a „beleérzést" a hagyományos esztétika kategóriájának tekintette. Lehet, hogy a kis titkárnő „beleérzés" útján azonosul a filmvásznon megjelenő titkárnővel, és az is lehet, hogy a városi fiatalember azonosul, mondjuk, Schnitzler Anatoljával, de nem hisszük, hogy bárki is ebben az értelemben azonosulna Antigonéval vagy Lear királlyal. Az igazság az, hogy Brecht dramaturgiai elméletei egy alkalmi vita – annak idején ugyan nagyrészt jogosult – termékei voltak. Tényleges drámairói gyakorlata gyökeresen megváltozott a Hitler hatalomra jutását követő időben, a száműzetés hosszú éveinek során. Elméleteit azonban sohasem vizsgálta felül. Nincs mód arra, hogy részletesen megvizsgáljuk a problémát, csak két költeményt szeretnénk idézni a száműzetés korszakából, amelyek jelzik az említett átalakulást:

Falamon függ egy japán fametszet,
egy gonosz szellem arannyal festett maszkja.
Részvéttel nézem
homloka kidagadt ereit, melyek jelzik,
milyen megerőltető gonosznak lenni.

Vagy ezek a sorok *Az utókorhoz* írott gyönyörű költeményből:

S eközben tudjuk:
Az aljasságra vicsorgó gyűlölet
is eltorzítja az arcvonásokat.
Az igazságtalanság miatt érzett haragtól
is bereked a hang. Ó, kik a nyájasság
számára akartuk előkészíteni a talajt,
még mi sem lehettünk nyájasak.

(Eörsi István fordításai)

Látjuk, mint foglalnak el egyre nagyobb helyet az etikai meggondolások, az alakok belső élete és indítékai Brecht gondolatvilágában. Nem mintha

föladta volna alapvető politikai és társadalmi szempontjait, ellenkezőleg, ez az átalakulás a politikai és társadalmi gondolat elmélyülését és intezívebbé válását eredményezte. Még a brechti dramaturgia legnagyobb csodálóinak is be kell látniuk, hogy a korszak sok darabja – például a *Carrar asszony puskái* és a *Galilei élete* – részben a lenézett arisztotelészi esztétikához tér vissza. De vegyük akár azokat a darabokat is – mint például a *Kurázsi mama*, *A kaukázusi krétakör*, *A szecsuani jólélek* –, amelyek nem térnek vissza a hagyományos normákhoz. Ezek a művek kétségtelenül „tandrámák", az epikus színház körébe tartoznak; tagadhatatlan bennük az Arisztotelész-ellenes szándék és az elidegenítési effektus kiszámított használata. Mégis, ha összehasonlítjuk őket, mondjuk, a *Rendszabály*-lyal, azt látjuk, hogy a leegyszerűsített sémák a jó és rossz bonyolult dialektikájának adták át a helyüket; a társadalmi problémák az emberiség problémáivá lettek, magukba ölelik a szembenálló felek belső konfliktusait és ellentmondásait is. Brecht alakjai egyszerű szócsövek voltak a politikai tételek hangoztatására, most viszont emberi dimenziót kapnak, emberi lények, akik birkóznak lelkiismeretükkel és a környező világgal. Allegórikus vázak helyett hús-vér emberek, igazi drámai típusok. Az elidegenítési effektus már nem a mesterséges és absztrakt oktatás eszköze, a legmagasabbrendű irodalmi hatás felkeltésére szolgál. Végül is minden nagy drámának eszközt kell találnia arra, hogy túlmutasson az alakok tudatának korlátain, általános filozófiai témát kell kifejeznie a cselekmény konkrét költői formájában (ez a kórus feladata Aiszkhülosznál és Szophoklésznél, a monológé a *Hamlet*ben, *Othello*ban és *Lear*ben). A kései Brecht elsősorban ezt a problémát akarja megoldani, mivel most már a bonyolult etikai kérdések, a plasztikus típusalkotás lehetőségei foglalkoztatják. Ragaszkodik korábbi dramaturgiai elméleteihez, de ez nem lepleztheti el az alapvető változást. Még a darabok szcenikai szerkezete is kezd közelíteni a Shakespeare-i modellhez. A „miliő-színházzal", a régebbi színpad „atmoszféarateremtő" berendezésével szakítva Brecht voltaképpen a naturalizmussal szakít, visszatér egy olyan dramaturgiához, amelynek típusalkotása a maga teljes gazdagságában mutatja meg az emberek belső világát, s amely egyszersmind környezetük erőivel szembeszálló eleven emberi lényeket kelt életre. Az érett Brecht, meghaladva korábbi, egyoldalú elméleteit, korának legnagyobb realista drámaírójává lett. Hatása is a legnagyobb, jó és rossz irányban egyaránt. Ez a hatás megint csak rávilágít, milyen félrevezető az elméletből következtetni a műre és nem a műből, annak szerkezetéből és intellektuális tartalmából az elméletre. Ugyanis Ionesco hatásvadászó, üres kísérletezgetése éppúgy Brecht elméleteire megy vissza, mint Dürrenmatt korszerű realista drámája, *Az öreg hölgy látogatása*. Az ebből eredő tévedés – az alkotómódszer egyetlen

elemének formalista túlhangsúlyozása – ma is széles körben hat. (Hogy Brecht, mind személyes nézeteiben, mind irodalmi gyakorlatában szocialista író volt, semmiképpen sem mond ellent a fentieknek. Befolyása főként a kritikai realizmus és az avantgardista antirealizmus harcában érvényesült és érvényesül.)

A meggyökeresedett előítéletek elleni harc kezdetének művészi visszatükrözéseit, az első tapogatózó lépéseket a korszerű kritikai realizmus felé nagy figyelemmel, finom tapintattal és minden formalista elfogultság nélkül kell értékelni. Csak egy példa: általában helyes az a felfogás, hogy a naturalizmus a valóság realista ábrázolásának meghiúsulását jelenti. A mai helyzetben azonban Mailer *Meztelenek és holtak* című regényének naturalizmusa kétségtelenül egy lépés előre a háborús irodalomban, az absztrakciók sivatagából a valóságos emberek valóságos szenvedéseinek ábrázolása felé. A leírás még nagyon is állapotszerű, a szerző későbbi fejlődése pedig szinte visszalépésnek látszik, mégis meg kell állapítani és el kell ismerni ezt a tétován kibontakozó haladó tendenciát is. El kell ismerni még ott is, ahol első pillantásra nagyon messze vagyunk még a realizmustól. Vegyünk például egy olyan művet, mint a német író, Werner Warsinsky *Kimmerische Fahrt* című regénye. Stílus tekintetében virtuóz gyakorlat Kafka iskolájából, a részletekben Joyce-ra és Beckettre emlékeztető elemek. De az elembertelenítő sötétség, a lealacsonyító hatalmak, az ember kapitulációja csak látszatra jelentenek avantgardista „condition humaine"-t. A könyv igazi magva egy tipikus sors a hitlerizmus összeomlásának idejéből, sőt a hős sorsa egy egész generáció tipikus sorsává emelkedik, a német nemzet egy részének sorsává az adott pillanatban. A főalak jelleme, a világgal és az önmagával való találkozástól szorongó tudat homálya ezért inkább tárgy, mintsem kifejezési eszköz a regényben (bár a formalista szemlélet számára a helyzet fordítottnak látszik); a homályt ezért – persze csak egy-egy pillanatra – átvilágítják az igazi emberség megnyilvánulásai, a felszálló ködben valódi, realisztikusan formált emberek válnak láthatóvá. A könyv tehát egy társadalmilag konkrét katasztrófát ábrázol. Hasonlóképp áll a dolog Koeppen *Melegház* című regényével: a művet álomszerű köd üli meg, az álomszerűség azonban nemcsak konkrét társadalmi vonatkozásokat, hanem határozottan elutasító történelmi és politikai ítéletet fejez ki, a bonni restauráció ideológiai ködképeit jellemzi éles kritikával. És *Halál Rómában* című művében az író még tovább megy a helyzetek, hősök és sorsok realista konkretizálásában. – Még sokáig lehetne sorolni a példákat, de itt csak az átmeneti tendenciák megjelenésére és elemzésük módszereire akartunk utalni.

Az elemzett átalakulás megvalósítása az írónak önmagához, embertársai-

hoz és a világhoz való viszonyában, ez bizonyára nehéz és bonyolult, mégis – éppen napjainkban – mindenképpen megoldható feladat. Az átalakulás jelentős emberi, intellektuális és morális követelményeket támaszt. Tény, hogy a nihilizmus és a cinizmus, a kétségbeesés, a szorongás és a bizalmatlanság, az undor, az önutálat és a hasonló effektusok bizonyos spontaneitással jönnek létre az értelmiség széles rétegeinek társadalmi helyzetéből a mai kapitalizmusban. A nevelés – az iskola és az élet – sok igen nyomatékos tényezője hat ebben az irányban. Igy például az a meggyőződés, hogy a peszszimizmus előkelőbb, méltóbb az elithez, mint a haladásba vetett hit, hogy az egyes ember – az értelmiségi, éppen mert az elithez tartozik – tehetetlen és ki van szolgáltatva az értelmetlen történés fátumának; az az előítélet, hogy a tömegekből – az „eltömegesedésből" – csak rossz származhat stb., stb. Mind a „jobb" folyóiratok, mind a bulvársajtó azt terjesztik – s ez a hidegháború kiegészítő jelensége –, hogy nem méltó a modern értelmiségihez másképp, mint avantgardista módon állást foglalni az élet, a filozófia és a művészet kérdéseiben. Ha egy író megpróbál a realizmus felé fordulni a művészetben, megpróbálkozik a koegzisztencia lehetőségeinek józan keresésével, vagy éppen igazságosan akarja megítélni a kommunizmust (ami különben még nem feltétlenül jár azzal, hogy kommunistává is válik), könnyen kivetetté válhat pályatársai között, lehetetlenné lesz azok szemében, akik az írók anyagi előmeneteléről döntenek. Még Sartre-ral kapcsolatban is hallatszottak ilyen hangok, gondoljuk meg hát, milyen veszélyek fenyegetik a fiatalabb írókat, akiket még nem véd a világhír.

Mindez tény. Ne felejtsük el azonban, hogy ma már ellenerők is vannak, sőt egyre növekvőben. Az író, aki igazi érdekeit tartja szem előtt – s ezek egybeesnek népének és az emberiségnek az érdekeivel –, aki szembe mer fordulni az árral, ma már nem áll egyedül, nem feltétlenül magányos. S minél messzebbre jut, minél határozottabban viszi végbe a fordulatot, annál kevésbé, mert annál könnyebben talál kapcsolatot azokkal, akik a döntő koráramlatokra tették fel életüket, és akik előbb vagy utóbb győzni fognak.

A fasizmus előkészítésének és uralmának, de még a hidegháborúnak a korszaka is kedvezőtlen volt a kritikai realizmus számára. Ám akkor is volt kritikai realizmus, sem a fizikai terror, sem a szellemi nyomás nem tudta elpusztítani. Újra és újra szembeszállt a háborúval és a hidegháborúval, a kultúra megsemmisítésével. És nem csekély művészi sikereket ért el ebben a harcban. Ma, amikor kezd összeomlani a hidegháború politikája, kezd kibontakozni a népek békés egymás mellett élésének és együttélésének perspektívája, lényegesen megnövekedett a magas színvonalú, valóban kritikai és valóban realista polgári irodalom mozgástere. S éppen azért, mert az időszerű dilemma nem

a szocializmus és a kapitalizmus közti választás, hanem a háború vagy béke kérdése. A polgári értelmiség közvetlen ideológiai feladata a permanens és univerzális szorongás, a fatalista rettegés legyőzése, s ezzel a szorongással és rettegéssel nem a szocializmus tényleges megvalósítása, hanem az emberiség önvédelme áll szemben – a polgári írónak ezért ma könnyebb helyesen döntenie saját dilemmájában: Franz Kafka vagy Thomas Mann? A dekadencia művészi izgalmai vagy a kritikai realizmus életigazsága?

Makarenko: Az új ember kovácsa

„... hogy a körülményeket éppen az emberek változtatják meg és hogy a nevelőt magát is nevelni kell".

MARX

Makarenko könyve a szocialista pedagógia fejlődéstörténetét, bizonyos mértékben „eredeti felhalmozását" ábrázolja. (Az „eredeti felhalmozás" kifejezést itt természetesen kizárólag a megrázkódtatásokban és konfliktusokban gazdag történelmi előzmények értelmében használjuk, a később általánosan és törvényszerűen funkcionáló új keletkezésének értelmében, abban az értelemben, ahogyan az új törvényszerű és általános érvényű működésének előfeltételei megszületnek egy forradalmi átmeneti időszak viszonylagos „zűrzavarából".) Ez az elmélet sokkal több puszta pedagógiánál, szűk polgári szakmai értelemben. Igaz, hogy azok a jelentős gondolkodók és társadalmi aktivisták, akik az osztálytársadalmakban valóban törekedtek a pedagógia problémáinak megoldására, mindig arra kényszerültek, hogy átlépjék a „szakma" határait. Eközben sok részletkérdésben jelentős megoldásokhoz jutottak. Kielégítő eredményt azonban képtelenek voltak elérni.

Miért? Mert az osztálytársadalmak antagonisztikus jellege éppen ebben a kérdésben nem tűr pozitív megoldást, legfeljebb utópikus távlatokat, amelyeknek reális teljesülését a végtelenbe kellett kitolni, úgyhogy még a megközelítés igazi útjait sem lehetett megjelölni. A feloldhatatlan ellentét ember és osztálytársadalom között, amelyet például Kant mint az emberek „társulatlanul társas" voltát fogalmaz meg, lehetetlenné tesz minden olyan humanista nevelést, amely egyszersmind az életre való nevelés. A kapitalizmusban nevelkedett ember vagy eljut a barbárság egy fajtájáig, önző érdekeinek brutálisan kíméletlen érvényesítéséig a hozzá tartozó képmutatással együtt, beilleszkedik tehát a kapitalista „létért vívott harcba", vagy pedig a személyiségét kialakító humanista cselekvési elvek következtében alkalmatlanná lesz az életre. (Az antagonisztikus szélsőségek kibékítésére törekvő különféle javaslatokra itt nem térhetünk ki.) Ezért az ellentéteket végsőkig kiélező imperialista korszak polgári pedagógiájának, ha nem akar a hitleri Németország vagy a mai Egyesült Államok mintájára nyíltan rablókat, gyilkosokat és geng-

sztereket kitenyészteni, társadalmilag légüres térbe kell helyeznie az egyént, ki kell törölnie tudatából a reális kapcsolatokat a társadalommal és embertársaival, tehetetlenségre kell kárhoztatnia az észt és értelmet, mely ezeket az összefüggéseket visszatükrözi és feldolgozza, legyőzhetetlen ösztönök halmazává kell változtatnia magát az embert. Mindezt a polgári pedagógia a gyermeki egyéniség tiszteletének nevezi. Valójában nem más ez, mint lemondás a nevelésről, hisztérikus különcök tenyésztése.

Ezt az antagonizmust csak a proletárforradalom szüntetheti meg. E megszüntetés azonban nem egyszerű aktus, nem egyenes vonalban haladó folyamat. Csak a munkásosztály hatalomra jutása, a proletárdiktatúra, a kommunista párt vezetése hozhatja létre az antagonizmus megszüntetésének előfeltételeit a létben és a tudatban, ez adhat tudatos irányítást és segítséget az új, szocialista ember keletkezéséhez és kibontakoztatásához. Ám a polgári állam szétzúzása, a kapitalista kizsákmányolás megsemmisítése ehhez magában nem elég. Az ember általános átnevelésének a szűkebb értelemben vett pedagógia keretein messze túlmutató folyamatára van szükség, hogy a proletárforradalom győzelmében rejlő lehetőségek valósággá váljanak.

Marx ezt a problémát már száz évvel ezelőtt megvilágította a forradalmi munkásság előtt: „Tizenöt, húsz, ötven év polgárháborúin és népek közti harcain kell átmennetek, nemcsak azért, hogy a viszonyokat megváltoztassátok, hanem azért, hogy magatokat is megváltoztassátok . . .” A proletárdiktatúra konkrétabban kibontakozott feltételei között, amikor ez a fejlődési folyamat már a „kommunista szombatok” nagyszerű kezdeményezésében nyilatkozott meg, Lenin a kérdést így fogalmazta meg:

„Ez olyan fordulat kezdete, amely nehezebb, mélyrehatóbb, alaposabb, döntőbb jelentőségű, mint a burzsoázia megdöntése, mert ez a magunk renyhesége, fegyelmezetlensége, kispolgári önzése feletti győzelmet jelenti, a győzelmet azokon a szokásokon, amelyeket az átkozott kapitalizmus hagyott örökségül a munkásnak és parasztnak. Az új társadalmi fegyelmet, a szocialista fegyelmet akkor és csakis akkor teremtettük meg, akkor és csakis akkor válik valóban legyőzhetetlenné a kommunizmus, amikor *ezt* a győzelmet megszilárdítottuk.”

Az emberiség általános nevelési folyamata a szocializmus egész keletkezésének történetét betölti, a proletariátus hatalomra jutásától kezdve a polgárháborún keresztül a szocializmus felépítéséig, a falu szocialista átalakításáig, a szellemi és testi munka közötti határvonal eltüntetéséig stb., egyszóval a szocializmusnak a kommunizmusba való átnövéséig. Természetesen a termelés anyagi alapjának, az élet előfeltételének megváltoztatása továbbra is az ember megváltoztatásának, átnevelésének alapja marad. Ám egyfelől az élet-

körülmények e megváltoztatása nem „objektív", az emberen kívül álló folyamat, amelynek az új ember passzív terméke lenne. Ellenkezőleg, magas feszültségű energiára, szívós és kitartó hősiességre van szükség, a tömegek és az emberek szakadatlan, öntevékeny és leleményes kezdeményezésére, hogy a világtörténelem e legnagyobb változása megvalósuljon. Másfelől pedig ezek az embert meghatározó társadalmi körülmények maguk is az emberekkel való állandó kölcsönhatásban fejlődnek ki, akik tehát egyszerre termékei és megteremtői ezeknek a körülményeknek.

Csak egy felszabadult nép nevelésének és önnevelésének keretei közt kapja meg tulajdonképpeni jelentőségét a szűkebb értelemben vett pedagógia, a gyermeknevelés. Csak mint az általános társadalmi nevelés előkészítő szakasza tisztázhatja céljait, feladatait és módszereit, szabadulhat meg végleg terhes örökségétől, polgári és főképp imperialista hagyományainak értelmetlenségétől, képmutatásától, életidegenségétől.

Makarenko „pedagógiai hőskölteménye" – ez az orosz eredeti címe – elsősorban és közvetlen szellemi tartalmában az így értelmezett szocialista pedagógia fejlődéstörténetét adja. A mű azzal a beszélgetéssel kezdődik, amelyet Makarenko folytat a Népnevelési Hivatal vezetőjével:

– „Helyes. Tehát az új embert új módon kell megteremteni.
– Új módon, ebben igazad van!
– És senki sem tudja, hogyan.
– És te, te se tudod?
– Nem, én sem tudom."

És a könyv azzal végződik, hogy Makarenko hitet tesz a perspektíva mellett:

„– És talán nagyon hamarosan nem fognak nálunk többé »pedagógiai hőskölteményeket« írni, hanem egy egyszerű, tárgyilagos könyvet ezen a címen: »A kommunista nevelés módszertana«."

A közbenső elbeszélés azt az utat mutatja, amely ezekhez a felismerésekhez vezet, az élet kiváltó és a felismeréseket meghatározó tényeivel egyetemben. Itt azonban mint második szempontot természetesen hozzá kell fűznünk, hogy az embert, cselekedeteit, érzéseit és gondolatait meghatározó újfajta tudat kibontakozása a szocialista alapján, e tudat kialakulása és növekedése, kölcsönhatásban e tudat valóságos alapjának kibontakozásával: ez a szocialista irodalom minden tartalmilag is újszerű, értékes alkotásának lényeges mondanivalója.

Makarenko műve azonban mindkét szempontból különleges helyet foglal el. Először is a szemünk láttára kialakuló új pedagógia valóban lényeges része

a szocialista pedagógia objektív keletkezéstörténetének. Itt azzal a rendkívül ritka esettel van dolgunk, hogy maga egy művészi alkotás, esztétikai tartalmától függetlenül, egy tudomány fejlődéstörténetének egyik fontos szakaszát ábrázolja. Hiszen általánosságban az irodalmi művek gondolati eredetisége „csupán" abban szokott állani – de ez a „csupán" nem kevés –, hogy a társadalmi élet egy fontos szakaszának ábrázolása annyira gazdag, egyéni és tipikus, hogy az ábrázolás gazdagsága az általános eszmei tartalmat nemcsak egy konkrét esetben illusztrálja, hanem – éppen a mély és sokoldalú ábrázolás következtében – eszmeileg is új vonásokat, új mozzanatokat tár fel benne. De magától értetődik, hogy még a polgárháborúról szóló legjobb regények is csak a fentebb vázolt értelemben szolgáltathatnak adalékokat például a polgárháború elméletéhez és történetéhez. Ennek igazi elméletét, stratégiáját és taktikáját a bolsevik párt dolgozta ki Lenin idejében.

Makarenko könyve ebben a tekintetben különleges helyet foglal el a szovjet irodalomban. Igaz, a marxizmus klasszikusainak műveiben már megtaláljuk a szocialista pedagógia kialakításának és felépítésének határozott körvonalait, s ezek konkretizálásán jó néhány bolsevik dolgozott (elég Kalinyinra és Krupszkájára utalnunk), de Makarenko maga is jelentős szerepet játszik a pedagógia elméleti és gyakorlati kialakításában. Tehát nemcsak egy fontos terület elveinek, stratégiájának és taktikájának a gyakorlat által ösztönzött tudatosodását ábrázolja, hanem az elvek tudatosítását és ezek igazolását saját gyakorlatában, saját gyakorlata által. Kissé kiélezetten tehát valóban elmondhatjuk: Makarenko könyve a szovjet pedagógia „eredeti felhalmozásának" története.

Némileg csökken a megfogalmazás paradox mivolta, ha a fentebb jelzett második szempontból nézzük a kérdést. Ebből a szempontból elsősorban nem az jön tekintetbe, hogy objektíve mennyire eredetiek azok a pedagógiai gondolatok, melyeket a regény keletkezőfélben, a megfigyelt és átélt tényekből való lassú növekedésükben ábrázol, nem az, hogy mit jelentenek a pedagógia mint tudomány fejlődésében. Makarenko gondolatainak ebben a regényben túlnyomóan költői, dinamikus funkciójuk van: megvilágítják azt az utat, amelyen a makarenkói közösség halad, annak életéből nőnek ki, befolyásolják az új ember kialakulását, tehát ezek az eszmék – hogy egy általánosságban már kimondott megállapítást konkrét formában megismételjünk – e közösség életének egyszerre megteremtői és termékei.

Természetesen a nagyobb világosság kedvéért végrehajtott éles elkülönítés némileg mesterkélt. Ha Makarenko – elméletileg és gyakorlatilag – nem lett volna nagy pedagógus, az említett kölcsönhatás sohasem lehetett volna annyira plasztikus. Másrészt hamis vagy csak felemásan igaz felszínes gondolatok

genezise és irodalmi megformálása költői és elbeszélői szempontból sohasem rendelkezhetne azzal a sodró lendülettel, amelyet ebben az egyedülálló könyvben állandóan megtalálunk. A könyv egyedülálló mivolta nem abban rejlik, hogy a benne oly érzékletesen ábrázolt élet a maga sajátos dialektikájában objektíve fontos, tudományosan jelentős, előremutató gondolatokat szül. A szocialista-realista irodalom általános jellemzője, az eszmei és művészi elem bensőséges és intim egysége, a gondolat és ábrázolás szerves összefüggése itt egyedülálló, feszültségekben gazdag, organikus kapcsolatban fejeződik ki.

Ha a tartalmat történelmi értelemben úgy jellemeztük, mint a szocialista pedagógia „eredeti felhalmozását", úgy e megjelölés ebben az összefüggésben még konkrétabb jelentésű. *Az új ember kovácsa* a polgárháborúban játszódik le, a szocializmus gazdasági, politikai és ideológiai megvédelmezéséért, megalapozásáért és megszilárdításáért vívott harcok korszakában. A szocialista pedagógia, mint ennek az összfolyamatnak a szerves része, tehát sem elméletileg, sem gyakorlatilag nem lehetett már valami kialakult, ami egyszerűen alkalmazható az élet tényeire. Igaz, hogy az életben állandó a harc a régi és az új között, s ezért a marxista-leninista elmélet kötelessége, hogy mindig tanuljon a valóság új fejlődési tendenciájából, belőlük továbbfejlődjön. Itt azonban olyasmiről van szó, ami az általános igazságon belül minőségileg újat jelent.

A polgárháború korát ábrázoló más fontos művek is feltárják ezt a folyamatot, amelyben a szocialista értelemben vett új lassan, harcok és ellentétek közepette nő ki az összeomló polgári társadalom, gazdaság és ideológia reakciós zűrzavarából. Makarenko esetében mindenekelőtt és közvetlen értelemben az a sajátságos, hogy nála ezek a tényezők rendkívül kiélezetten jelentkeznek: az új rendnek a régi vad anarchiájával folytatott harcai közepette, a lehető legkiélezettebb körülmények között kell megoldani egy lehető legkiélezettebb feladatot: szocialista emberek nevelését elzüllött, csavargó, nem egyszer, sőt az esetek többségében bűnözőkké vált gyerekekből.

Rámutattunk már, mi volt Makarenko viszonya feladatához, amikor teljesítésének nekivágott. Eleinte persze tompa, sőt kezdetben nyíltan ellenséges szembeszegülésre talál növendékeinél. A pedagógusok, szakmai előljárói a dekadens imperializmus pszichologizáló és pedagógiai módszereivel, az elpuhító burzsoá individualizmus módszereivel próbálnak közeledni minden kérdéshez. Így hát, amennyire csak Makarenko energiája ezt megtűri, minduntalan akadályozzák a munkát. A közvetlen falusi környezet pedig – kulák befolyás alatt álló községről van szó – épp olyan ellenséges Makarenko telepe irányában, mint minden más kísérlettel szemben, amely a szocializmus szellemét és szervezetét akarja bevinni a faluba. A helyes utat világosabban megíté-

lő felsőbb szovjet szervek távol vannak, nyakig elhalmozva más, akkor objektíve fontosabb feladatokkal. Makarenko és fokozatosan kibontakozó nevelési közössége tehát egyelőre önmagára van utalva.

Összességükben és kölcsönhatásukban mindezek a körülmények a „pedagógiai hőskölteményt" a szocialista nevelés „eredeti felhalmozásának" eposzává teszik. Mert kapcsolódásuknak az a következménye, hogy a nevelés munkájának anyagilag és eszmeileg a nullpontról kell elindulnia. Mondhatnók: a sikernek sem az objektív, sem a szubjektív előfeltételei nem látszanak. A szerző nem már meglevő, bár esetleg tökéletlen feltevésekből vonja le a szükséges következtetéseket, hanem a mű mondja el, hogyan alakulnak ki a nevelés előfeltételei lépésről-lépésre, az eltorzult polgári ideológia, a pusztulásra ítélt polgári élet bizonyos emberi következményeinek átéléséből és felismeréséből, hála Makarenko, kezdetben persze még nagyon ösztönös, céltudatosságának. Az új, szocialista pedagógia úgyszólván magából teremti meg elméletét, szervezeti előfeltételeit és eszközeit, hogy aztán ennek a magától keletkező képződménynek szocialista tudatot, szocialista irányt és formát adjon, hogy aztán maga is – időközben már érett formában – szerves alkotóelemként illeszkedjen bele a kialakulóban levő szocializmus rendjébe.

Ha Makarenko, mint már említettük, tevékenysége elején arról beszél, hogy egyáltalában nem tudja, miképp is oldja meg feladatát, természetesen nem elméleti nihilre gondol, hanem körülbelül arra, amit Lenin mondott a NEP kezdetén az államkapitalizmusnak erről a szakaszáról: „... egyetlen olyan könyv sincs azonban, amelyet a kommunizmus mellett fennálló államkapitalizmusról írtak volna. Még Marx sem gondolt rá, hogy akár csak egy szót is írjon róla, s meghalt anélkül, hogy egyetlen pontos idézetet, egyetlen megcáfolhatatlan útmutatást hagyott volna hátra erre nézve. Így hát most magunknak kell kikászálódnunk a dologból". És Makarenko – hasonló helyzetben – valóban ezzel a lenini módszerrel igyekszik magán segíteni.

Persze mindez – ha mégoly fontos is, mint közvetlen esztétikai vagy eszmei jelenség, ha mégannyira ez is szabja meg a mű költői különlegességét – mégis jelenség csupán. A lényeg, a mozgató és döntő formáló erő a szocializmus győzelme a Nagy Októberi Forradalomban, a forradalom győzelme a polgárháborúban minden belső és külső ellenség ellen, a követendő út bolsevik céltudatossága. Akármilyen laza is a kapcsolat Makarenko Gorkij-telepe és a városok szocialista élete, a szocializmus lassú, ellentétekkel teli falusi előretörése között, akármilyen zavaróan hat a helyi közoktatási kormányzat akkori vezetőinek értetlensége, ennek a hősi életnek, ezeknek a hőstetteknek ténylegesen meghatározó környezete mégiscsak a nehezen kivívott, küzdelmesen konszolidálódó szocializmus. Akármilyen kevés hatása van is eleinte ennek

a környezetnek, akármennyire az is a látszat, mintha a „magányos", a „pusztán magára utalt" úttörő, Makarenko pusztán önmagában és közvetlen környezetére utalva verekedné ki – eszmeileg is, valóságosan is – céljait, voltaképp Makarenko minden gondolatának, minden termékeny ötletének, a Gorkij-telep életében minden kedvező gyakorlati fordulatnak az ország szocialista társadalmi rendje, a vezető és irányító párt bolsevik szelleme a valóságos alapja.

Csak ezeknek az elvileg egyszerű és könnyen áttekinthető, de a mindennapos gyakorlatban, az elmélet megszilárdulási folyamatát tekintve rendkívül bonyolult összefüggéseknek a belátása magyarázza meg a műnek és életalapjának egyedülálló jellegét. Mert Makarenko eredetiségének és elszántságának semmi köze sincs a polgári „zsenialitáshoz" vagy különösképp a „zseniális magányossághoz", az elszigetelődő különcködéshez. Ez a zsenialitás – ezúttal idézőjel nélkül – abban áll, hogy a nevelés közös céljait a szocialista társadalomban előbb látja meg világosan és valósítja meg gyakorlatilag, mint legtöbb pályatársa, akik még a polgári álelméletek ködében tévelyegnek és korszakalkotó eredményeivel szemben még akkor is lekicsinylőek és kicsinyeskedők, amikor ő már növendékei élén büszkén halad előre a szocializmus széles útján. „Magányossága" tehát csak addig áll fenn, amíg gyakorlati felismerései bele nem torkollnak a szocialista társadalom általános gyakorlatának folyamába. Ez a folyam azonban egyre láthatóbban hullámzik az egyes ember minden tette és gondolata, a könyv minden történése körül, elsősorban természetesen Makarenko tettei és gondolatai körül is, e nagy áramlás hordoz és befolyásol minden tettet és minden gondolatot. Ha tehát Makarenko valóban zseniális – idézőjel nélkül –, elsősorban azért az, mert képes volt ugyan a szocializmus irányában történő általános előnyomulásban néhány lépéssel megelőzni közvetlen munkatársait, ezeket a lépéseket azonban az általános fejlődés, ennek elmélete és gyakorlata később igazolta.

Így lesz Makarenko szocialista hős és műve szocialista önéletrajz, mert az osztálytársadalom antagonisztikus ellentmondásainak megszüntetése – nem az élet alapját képező ellentmondásosság szűnik meg itt, hanem csupán annak antagonisztikus jellege – abban is megmutatkozik, amint a példaadó, kortársait felülmúló személyiség embertársaihoz viszonylik. Az ellentmondások antagonizmusa a kapitalizmusban e téren is többé-kevésbé megoldhatatlan ellentétet teremt: az ember az osztálytársadalmakban – szinte kivétel nélkül – csak akkor él példaadó életet, ha tettét a koráramlatok ellenében, tőlük meg nem rendítve viszi keresztül.

A valóságos, az emberiség szempontjából jelentős személyiség és az individualista, esetleg talán érdekes és szellemes különcök merőben szubjektív

rigolyái között a döntő különbséget csak a történelem szabja meg, rendszerint utólag. Ebből vezeti aztán le a dekadens polgári ideológia – itt is hamisan – a „magányos" nagy személyiség hősi típusát, az állítólag megszüntethetetlen ellentétet az igazi személyiség és a tömeg között. Ismételjük: itt is hamisan. Mert az időtálló történelmi nagyság az osztálytársadalmakban is abban nyilvánul meg, hogy az egyéni gondolatok és tettek valóságos tárgya az objektív valóság lényege, hogy ezek az egyéni gondolatok és tettek olyan mozzanatokat emelnek fogalommá vagy váltanak tetté, amelyek a régi és új dialektikus harcában még nem váltak tudatossá, de objektíve időszerűvé lettek. Már Hegel azt mondja a „világtörténelmi egyéniségekről": „Jogosultságuk nem a meglevő állapotban van, hanem azt más forrásból merítik. A rejtett szellem kopogtat itt a jelen kapuján, amely még földalatti, amely még nem vált jelen valósággá, és ki akar törni korlátaiból, amelynek a jelenvaló világ csupán a héja, olyan héj, amely más magvat rejt magában, mint amely a héjhoz tartozott." A mozgató ellentmondások antagonizmusának megszüntetésével, azzal, hogy az emberek kezdik helyes tudattal alakítani történelmüket – e kettő ugyanannak az elvi, minőségi változásnak két oldala a társadalom történetében –, ez a viszony is elvileg, minőségileg megváltozik. Az osztálytársadalmakban többé-kevésbé csak szókép volt, ha a nagy egyéniségeket, mint cselekvő egyéneket „megbízottaknak" nevezték, mert bennük, egyéni szempontból nézve, mindig lappang egy megszüntethetetlenül véletlenszerű viszony a szubjektív törekvés és az objektív társadalmi teljesítmény között: mind a történelem, mind a személyes elhivatottság objektív szükségszerűsége, csak ilyen véletlenszerű mozzanatok közvetítésével érvényesülhet. Természetesen abban a tényben is, hogy Makarenko, az egyén, éppen ilyen sajátosságokkal rendelkezik, benne rejlik a véletlen mozzanata. De az a Makarenko, aki ebben a könyvben szerepel, aki a könyv eseményeit irányítja és tudatosítja, törekvéseiben ugyanannak a társadalomnak szülötte, melynek társadalmi fejlődési tendenciáit a bolsevik párt tudatosan vezeti, és éppen ezek a fejlődési tendenciák egészítik ki és viszik tovább a későbbiekben termékeny módon Makarenko felismeréseit. Személyiségének nagysága és varázsa abban áll, hogy elébe siet egy tömegnek, amely azonos célok felé törekszik, és megmutatja azt az utat, mely ugyanabba az irányba visz, de amelyet a tömegek kevésbé tudatosan keresnek. Ilyen módon nála sem hiányozhatnak a magányosság mozzanatai, az az érzés, hogy az ember elhagyatott és magárautalt. Ezeknek a mozzanatoknak azonban egészen más itt a hangsúlyuk: van bennük valami kimondottan ideiglenes és átmeneti, nem ellentét jelentkezik általuk, mint az osztálytársadalmakban, csupán az azonos irányba haladók tempókülönbsége.

Makarenko egyénisége ezért olyan erővel uralkodik a műben, mint az az

irodalomban ritkán fordul elő, mégis, egy pillanatra sem válik régi típusú hőssé. Egy nemrégen felszabadult nép viharos előretörése adja meg az egész mű hangját, akár közvetlenül ábrázolódik az előretörés, mint magán a Gorkij-telepen, akár csupán a környezet erősödő szocialista jellegének gyakran nagyon bonyolult hatásaiban bontakozik ki. A légkör döntő változása azonban semmiképpen sem csökkenti Makarenko önarcképének kiemelkedő jelentőségét. Ellenkezőleg. Éppen ezekben az összefüggésekben magasodik – hangsúlyozott racionális józanságának elvesztése nélkül – valóságos népi hőssé.

Ez azután a „pedagógiai hősköltemény" önéletrajzi jellegét is új megvilágításba helyezi. Makarenko gondolatainak és művének keletkezése, mint központi téma, az egyes szám első személyű alak nyomatékos jelentősége következtében szükségképpen kialakítja az önéletrajz bizonyos meghatározott vonásait. Persze már a témát illetően is azzal a különleges ismertetőjellel, hogy Makarenko ugyan mint érett (a szocializmustól megérlelt) személyiség lép fel a regényben, de ami őt azután történelmileg valóban jelentőssé teszi, lassanként bontakozik ki szemünk előtt és ennyiben önéletrajzi modorban ábrázolódik. Mármost az önéletrajz egyrészt ragyogó folytatása a nagy gorkiji hagyománynak: az elbeszélt élet – magának a szerzőnek az előadásában – ugyan nyelvileg első személyben jut el az olvasóhoz, de az ábrázolás igazi súlya arra helyeződik, hogy milyen körülményekkel és emberekkel találkozik ez az Én; hogy ezek a találkozások miképp alakítják őt magát, illetve miképp alakulnak át ők maguk általa; hogy azok a gondolatok és érzések, élmények és ismeretek, melyeknek mozgó totalitása maga az elbeszélő Én, hogyan nőnek ki ebből az élettalajból és miképp módosítják ugyanakkor ezt a talajt. Már Gorkij önéletrajzát is az jellemezte, hogy személyiségét nem közvetlenül ábrázolta, hanem úgy fogta fel, mint egy történelmileg jelentős, átalakulóban levő kor kölcsönhatásának alanyát és tárgyát. Nem meglepő, hogy a társadalmi környezet túlsúlya Makarenkónál még sokkal erősebben domborodik ki, mint Gorkijnál. Minőségileg fokozott polémia születik így a polgár individualizmusa ellen, amely éppen azt fejezi ki, hogy az igazi személyiség csak társadalmi hatásával, a kor nagy haladó áramlataiban való feloldódásával jöhet létre és igazolhatja önmagát. Más szavakkal: csak a szocializmus az emberiségnek az a korszaka, amelyben a valóságos személyiség kibontakozhat. Minél tudatosabban tüntetik el azokat a szubjektivista különcségeket, aprólékos árnyalatokat és finomságokat, amelyek segítségével a polgári egyéniség „személyiséggé" fújja fel magát, annál erősebben, annál lenyűgözőbben mutatkoznak meg a valódi, a néppel összefonódó személyiség vonásai.

Másfelől említettük már azt a vonást, hogy ez az önéletrajzi elbeszélés csupán a történelmileg döntő életszakaszt ábrázolja, de nem mondja el,

hogyan válik az előttünk helytálló személyiség azzá, ami valóban, és ez ugyancsak egyik jellemzője megszilárdult szocialista lényegének. Gorkij önéletrajza a szerző útját egészen a szocialista világnézet elsajátításáig mutatja. Itt minden részlet, minden látszólag véletlen találkozás rendkívül fontos, mert éppen ezek a véletlenek érzékeltetik, milyen rögös, mennyire fenyegetett a kapitalista társadalomban a szocializmus útja minden becsületesen feléje törekvő ember számára, milyen kivételes jelenség is volt Gorkij, hogy győzelmesen úrrá tudott lenni az akadályok felett. Makarenko önéletrajzi írása ezzel szemben már szocialista környezetben mutatja egy emberi személyiség kialakulását, mégpedig úgy, hogy a személyiségkibontakozás maga is része a szocializmus fokozatos kibontakozásának. Itt már Makarenko személyiségének mivolta a fontos, nem a kialakulás mikéntje. A helytállás, nem a genezis. (Természetesen a szocialista társadalomban is lehetséges, hogy szocialista szerző gorkiji típusú önéletrajzot írjon. De akkor ebben is – mint Fegyin szép könyveiben – a szocializmushoz vezető személyes út a tematikusan döntő. És a forradalmi munkásmozgalom megerősödésével a kapitalizmusban is megszületik az a lehetőség, hogy valaki makarenkói módon ábrázolja magát. Mivel a kommunista párt nevelte Fučikot, ez meg is teremti az alapot arra, hogy életét és rendkívüli személyiségét – börtönélményeinek ábrázolásával, egy állhatatos és hősies kommunista helytállásában – önéletrajzszerűen, de genezis nélkül mutassa meg.)

Eszmeileg és művészileg egyaránt Makarenko egyik legjelentősebb vonása, hogy nyoma sincs nála romantikus hangulatoknak vagy kifejezési eszközöknek. Ugyan egész vállalkozása a közkeletű értelemben teljességgel romantikus és ezért nála kisebb írók a legtöbb makarenkói személyt és eseményt romantikusan látnák, Makarenko nagysága azonban, nem utolsósorban, abban áll, hogy az élet tényeit józanul nézi, éles tekintetével felismeri bennük, igenli és kiemeli azokat a mozzanatokat, amelyek valóban a jövőbe, a szocializmus építésének, az új szocialista ember keletkezésének irányába mutatnak, s tagadja azokat, amelyek a fejlődést gátolják. Makarenko józan, az üres utópista álmok helyett a valóságos fejlődési tendenciákat tisztelő, megrendíthetetlenül harcos optimizmusa ebben a műben két szempontból is döntő fontosságú: a pedagógiai és az írói teljesítmény szempontjából. Úgynevezett abnormális gyermekekkel van dolga, csavargókkal és bűnözőkkel: ezeket akarja normális szovjet emberekké nevelni. Pedagógiailag kézenfekvő lenne, ha valaki ebben az abnormalitásban különleges „romantikus" feladatot látna és ilyen szempontból közeledne hozzá. Makarenkótól azonban távol esik minden ilyen felfogás.

Ellentétben a pedológusokkal és pszichológusokkal, akikkel – állandó boszszúságára – hivatalosan dolga akad, s akik polgári-romantikus álláspontot képviselnek, ő a helyzetet pontosan fordítva látja. „Normális gyermekek – fejti ki műve végén –, tehát olyan gyermekek, akik normális állapotban nőttek fel, a legnehezebben nevelhetők. Természetük finomabb, szükségleteik bonyolultabbak, kultúrájuk magasabb szintű, viszonyaik sokrétűbbek. Nem erős akaratmegnyilvánulásokat követelnek tőlük, nem az akarat szembetűnő megnyilatkozásait, hanem végtelenül differenciált taktikát."

Ez a megjegyzés nemcsak Makarenko pedagógiai megfigyelőképességének rendkívüli finomságáról tanúskodik, hanem arról is, hogy figyelme állandóan a szocialista értelemben vett normálisra irányul. Józanul és helyesen, úgy tekinti a nevelésre bízott gyermekeknél az abnormális lelki, szellemi és erkölcsi alkatot, mint a körülmények (a polgárháború és következményei) által előidézett, minden ember teljes fejlődésének szempontjából csupán átmeneti, epizodikus helyzetet, amelyet lehetőleg gyorsan, lehetőleg gyökeresen fel kell számolni, hogy felszabadultan kifejlődhessenek a rendkívüli körülményektől elfedett, rossz irányban fejlesztett, sőt elrontott gyermekek normális lelki, szellemi és erkölcsi erői. Az abnormális tehát Makarenko számára csupán átmenet a normális felé.

Ez a pedagógiai felfogás határozza meg Makarenkónak, az írónak ábrázolási módját is. Ebben méltó tanítványa Gorkijnak, anélkül, hogy az ábrázolás részleteiben a legcsekélyebb mértékben is utánozná. Persze itt iski kell emelni, hogy Makarenkónak megvolt a lehetősége, hogy az érett Gorkijtól tanuljon és ezzel a lehetőséggel élt is. Gorkijnak – amint Korolenkóról szóló visszaemlékezéseiben maga állapítja meg – eleinte erőt kellett vennie azon a hajlamán, hogy romantikusan felmagasztalja a csavargók világát. Kérlelhetetlen önkritikával meggyorsított fejlődése hozzájárult ahhoz, hogy Makarenko, mint író a valóság gazdagságának élményével és e gazdagság objektív szemléletű ábrázolásával kezdje pályáját.

Makarenko józansága, amelyre már utaltunk, fontos mozzanata annak a legjobb marxista hagyománynak, amely benne mindig elevenen él. Ez sohasem jelent empirista behódolást az adott tények előtt, nem jelenti az egyéni és az ezzel elválaszthatatlanul kapcsolatos társadalmi fejlődés távlata iránti érzék elvesztését. Ellenkezőleg. Mindjárt látni fogjuk, milyen döntő szerepe van a távlatnak, objektíve is, de a távlatok szubjektív tudatosulásának is Makarenko pedagógiájában. De a távlat Makarenko szemében mindig egy reálisan létező fejlődési tendencia reálisan előrelátható következménye. Így tehát a távlat és a jelen szembeállításakor, a távlat aktivizáló és mozgósító erejének számbavételénél, mindig két valóságról van szó, egy jelenlegiről és

egy eljövendőről, nem pedig a valóság és az eszmény illetve a lét és a „Legyen" (Sollen) ellentétéről. Makarenko gyakorlati és írói tendenciája egészen pontosan megfelel Marx azon meghatározásának, amelyet a Párizsi Kommün tapasztalatainak általánosításakor már 1871-ben fogalmazott meg a szocialista és a polgári forradalmi tevékenység különbségéről:

„A munkásosztálynak ... nincsenek kész utópiái, amelyeket néphatározat alapján be akarna vezetni ... Nem valósít meg eszményeket, csupán kiszabadítja az új társadalomnak a régi, összeomló burzsoá társadalom méhében már kibontakozott elemeit."

A távlat hamisítatlan marxista felfogása semmiképpen sem csökkenti annak gyakorlati jelentőségét, sőt erőteljesen fokozza azt. Makarenko joggal látja a távlatban az élet, az emberi nevelés és önnevelés egyik központi kérdését. Ezeknek a szempontoknak összhangba hozása ugyancsak jellemző sajátos felfogására. Soha sem lát a nevelésben „különleges területet", a gyermekben a felnőttektől elvileg különböző lényt, akinek úgynevezett saját törvényei vannak. (Ez egyike azoknak a döntő pontoknak, ahol mindig összeütközésbe kerül a pedológusokkal.) A távlat tehát objektíve minden ember társadalmi és egyéni életének egyik alapvető ténye, és mert ez így van, a helyesen értelmezett pedagógiának is egyik alapténye. „Az ember – mondja Makarenko – nem élhet a földön, ha nem lát maga előtt valamit, aminek örülhet. Az emberi lét igazi ösztönzője az eljövendő öröm, a holnap öröme. A »holnap öröme« a pedagógiai technikában egyike a tevékenység tárgyainak. Először meg kell teremteni ezt az örömöt magát, létre kell hozni és valósággá kell tenni. Aztán kitartóan arra kell törekedni, hogy az öröm egyszerűbb formáit árnyaltabb és emberileg jelentősebb örömökké változtassuk át. Itt érdekes vonal vezet a primitív kielégüléstől, melynek tárgya egy sütemény, a legfejlettebb kötelességérzetig ... Embert nevelni annyi, mint kialakítani benne egy olyan életút távlatait, amely a holnap örömeihez vezet."

Látjuk: a távlat, a jövendőbeli fejlődés éppen azért ilyen döntő fontosságú, mert mint még meg nem valósított valóság áll szemben a jelennel, nem pedig mint eszmény vagy „Legyen" a léttel. Ez a perspektivikus jövő, amelyet az ember, a gyermek saját cselekvésével változtat lehetőségből valósággá, az ember, a gyermek minden képességét felébreszti, megmozgatja és mozgósítja. Éspedig valóban minden erejét, nemcsak az ész és az értelem, nemcsak az akarat erőit, hanem a képzeletét és az álmokét is. Makarenko itt is a marxizmus klasszikusainak útján halad. Szinte Lenin egy híres mondatának parafrázisát olvassuk, mikor Varvara Bregel tanárnő (akárcsak a mensevikek Leninnek) ezt a szemrehányást teszi Makarenkonak: „Makarenko, micsoda embereket nevel maga? Álmodozókat?" Mire Makarenko ezt válaszolja:

„Nem bánom, hát álmodozókat. Ettől a szótól nem vagyok éppen elragadtatva. Rajongó süldőlányra emlékeztet vagy még annál is rosszabbra. De különféle álmodozók vannak. Nagy különbség, hogy valaki egy hófehér paripán száguldó lovagról álmodik-e vagy egy nyolcszázgyermekes telepről. Mikor még egy szűk kis kaszárnyában laktunk, nem álmodtunk-e tágas, világos szobákról? Mikor még ronggyal csavartuk be a lábunkat, emberhez méltó lábbeliről álmodtunk. Munkásfakultásról álmodtunk, Komszomolról, a mi Mologyecünkről (a Gorkij-telep egy jó lováról. – L. Gy.) és szimmentáli gulyáról. Mikor egyszer zsákban két angol malacot hoztam a kolóniára, akkor is éppen egy ilyen álmodozó, a kis Vanyka Seljaputyin ült ott bozontos fejjel, ülepe alá tolt kézzel egy magas padon, lábát lóbálta és felnézett a plafonra, aztán így szólt:

– Ez még csak két malac. Csakhogy ezeknek meg kölykeik lesznek, azoknak is kölykeik és a kölykeiknek megint. És . . . és öt év alatt már száz disznónk lesz. Hohó! Haha! Hallod ezt, Toszka, száz disznónk lesz!

Az álmodozó és Toszka hangosan hahotáztak, és zavarták az irodámban folyó tárgyalást. Ma azonban már háromszáz disznónk van, és senki sem gondol többé arra, mit álmodott valaha Seljaputyin."

És egyáltalában nem véletlen, hogy Makarenko éppen ebben látja a különbséget a polgári és szocialista nevelés között: a mindig világosabb, mindig örömteljesebb távlat állandó lehetőségében, amelyet a tudatosan irányított viszonyok szakadatlanul valóságra váltanak, és aztán a dialektikus mozgásnak megfelelően folytonosan mint magasabb, megvalósítandó távlatot teremtik újjá.

A pedológusok ellenkezése Makarenkóval szemben nem utolsó sorban arra vezethető vissza, hogy számukra, akik a polgári látókör foglyai maradnak, a valóság és távlat ilyen összefüggése hétpecsétes titok. Nem látnak maguk előtt a valóságból kinövő reális és szebb jövőt és ezért – ha jóhiszeműek – legalább a gyermek számára akarják megmenteni a „gyermekkor paradicsomát" a gonosz világban. De ne felejtsük el, hogy a „gyermekkor paradicsomának" az eszményképe csak akkor keletkezett, mikor a társadalmi fejlődés a reális jövőbeli távlatokat elzárta az emberek elől. A tragikus átmeneti korok olyan fontos átmeneti alakjainál, mint Dickens, Baudelaire, Raabe stb., az egész élet távlattalanságától való menekülés képében jelentkezik ez az eszmény. A pedológiában viszont ez a reakciós burzsoázia testére szabott nevelési ideállá vált. A „gyermekkor paradicsoma" a gyermek „egyéniségének" tisztelete eszköz lett ahhoz, hogy a gondosan óvott burzsoá gyermekeknek megadja a lehetőséget ösztöneik gátlástalan kifejlődésére. Ebből a gátlástalanságból a dekadens polgári pszichológia és pedológia kialakítja aztán a nevelés

és az életforma modelljét. A kezdetben kétségbeesett menekülés az emberi hanyatlás öntetszelgő istenítésében végződik, és néha Molière tollára méltó komikum van abban, ha a pedológusok Makarenkót a „szocialista nevelés" nevében akarják kitanítani.

De a komikus kontrasztok csak mellékes motívumok, puszta epizódok maradnak. Makarenko józan valóságérzéke a lényeges, az ő megértése a jelen valóságos mivolta, a jelenből szükségképpen és hamisítatlan valódisággal kibontakozó jövő iránt. Ezáltal lesz igazi és tevékeny fia korának, aki a valóságot keze és agya munkájával akarja meghódítani és mivel cselekvése olyan szorosan kapcsolódik az objektív valósághoz, ezért tudatosítja magában azt, hogy ezt a kapcsolatot csak a Nagy Októberi Forradalom, a belépés a „szabadság birodalmába" tette lehetővé. Második regényében, melynek címe *Igor és társai*, egy ünnepet ír le későbbi, fejlettebb kolóniáján. Ehhez a következő jellemző elmélkedéseket fűzi: „Az ilyen ünnep legnagyobb öröme a logika diadala: kiderül, hogy minden úgy történt, ahogyan történnie kellett, hogy minden előrelátásunk pontos számításon és tudáson alapult, a valóságos értékek iránti érzéken. Igazában ez nem is optimizmus, hanem reális bizonyosság. Csupán szeméremből nevezzük optimizmusnak."

Semmiképpen sem lehet e vizsgálódások célja az, hogy akár csak vázlatos leírását is adja Makarenko pedagógiai módszerének, nem szólva arról, hogy a szerző nem érzi magát erre szakmailag illetékesnek. Ha a továbbiakban megkíséreljük, hogy az eddig mondottakat kissé konkretizáljuk, célunk csak az, hogy olyan mértékig tisztázzuk és konkretizáljuk a mű anyagát és tartalmát, hogy a belőlük kinövő irodalmi formát a maga sajátosságában megérthessük.

Makarenko pedagógiai módszerében rögtön feltűnik, hogy sem az oltalmára bízott gyermekek „abnormalitásában", sem fizikai, szellemi és erkölcsi fejletlenségükben nem lát okot arra, hogy nevelésük elveit az általános szovjet gyakorlattól bármennyire is elkülönítse, vagy hogy egy effajta elkülönítést elvileg igazoljon. Az „abnormális" gyermek nevelése szerinte pedagógiailag is szerves része a szocialista építésnek, elveit és módszereit csak abból lehet levezetni, hogy — mindenkori állásától függően – milyen helyet foglal el ez a mozzanat az összefüggésben. Ez a szilárd kapcsolat a szocialista építés egész rendszerével azonban nem jelenti a sajátos pedagógiai problémák elhanyagolását. Sőt, az utóbbiak éppen azáltal válnak igazán jelentőssé, hogy ebben az összefüggésben megkapják az őket megillető helyet.

Ez az összefüggés abban látható a legvilágosabban, – miközben a különleges sajátosságot hangsúlyozzuk –, hogy Makarenko és az általa nevelt közös-

ség miként viszonylik minden egyes újonnan belépő és később esetleg visszaeső növendék múltjához. Feltűnő és ez Makarenkót rengeteg összeütközésbe is keverte a fölérendelt pedagógiai hatóságokkal, hogy az aktákat, amelyek növendékei előéletét tartalmazták, egyszerűen félretolja, egyáltalában nem veszi tekintetbe. „Álláspontunk ebben a kérdésben az első naptól kezdve változatlan volt: a fiatalkorú bűnözők átnevelésének legfőbb elve az én szememben az volt, hogy múltjukat és különösen az általuk elkövetett bűntetteket tökéletesen figyelmen kívül hagytuk. Magamnak sem volt könnyű az elv következetes megvalósítása; egyéb akadályokon kívül saját természetemmel is meg kellett birkóznom."

Ez a tendencia még fokozottabban látható a telep Makarenko hatására kialakuló nevelési gyakorlatában. A fejlődés folyamán különböző szervek keletkeznek (parancsnoki tanács, bajtársi bíróság), amelyek a közösség fegyelme és erkölcsei felett őrködnek, amelyek kritikával és szükség esetén büntetéssel térítik ismét jó irányba rossz útra tévedt társaikat. Két mozzanatot szeretnénk kiemelni az ilyen nevelés módszerének jellemzésére. Először a kíméletlen szigort, amellyel a közösség választott szervei a hibákat feltárják és megtorolják. Másodszor pedig azt – és ez visszavezet eredeti kérdésünkhöz –, hogy ugyanilyen radikálisan és tudatosan süllyesztik a feledésbe a büntetést, mihelyt végrehajtották, mihelyt szigora belső változást, a rossz útra tévedt vagy visszaeső bűnös megváltozott magatartását eredményezte.

Makarenko elbeszéli, hogyan lopja meg egy már régen rosszul viselkedő növendék, Uzsikov a társait. Bajtársi bíróság elé állítják, amely – a külön e célra odaérkező fölöttes pedagógus határozott tiltakozása ellenére – egy hónapi teljes bojkottra ítéli. Előljáróján és betegség esetén orvosán kívül senkivel sem szabad beszélnie, munka közben, a mindennapi életben teljesen izolált. A hatás meglepően gyors és alapos: Uzsikov csak néhány napig járkál büszkén. Aztán dolgozni kezd, és eközben igyekezetet, sőt kezdeményező kedvet és bajtársiasságot árul el, olyan tulajdonságokat, amelyek eddig merőben hiányoztak nála. A fölöttes pedagógusnő külön ellátogat a Gorkij-telepre, hogy meghallgassa a „brutalizált" fiú panaszát, ez azonban beszédbe sem ered vele, hanem előljárójához utasítja, aki a maga részéről megtagadja az engedélyt a beszélgetésre. Jellemző, hogy Uzsikov fegyelmezettsége láttán már másnap egyhangúlag elhatározták még hátralevő büntetése elengedését, és mikor Uzsikov könnyek között akar köszönetet mondani, a gyűlés elnöke szigorúan rászól: „Felejtsd el!"

Makarenko a Gorkij-telep különleges feltételei között is a szocialista erkölcs egy fontos parancsát valósítja meg. Az emberi viszonyok eltorzulása az osztálytársadalmakban egészen ritka kivétellel a legtöbb embernél eltorzult er-

kölcsi kategóriákat hoz létre, amelyeket az uralkodó osztályok ideológiai kiszolgálóik segítségével etikailag és vallásilag általánosítanak és ezáltal még merevebbekké tesznek. Az erkölcs eltorzulásának ilyen részben aszketikus, részben nagyon gyakran képmutató kategóriája: a bűnbánat. Egészen mindegy, hogy egy transzcendens isten vagy a transzcendens lelkiismeret vagy a „mélypszichológiai" felettes Én köti-e az ember tudatát egy elkövetett tetthez és akadályozza meg a bűnbánat állandósításával, hogy továbbfejlődjön, hogy az elkövetett hibától (vagy éppen bűntől) megszabaduljon. Mert így mindenképpen megalázkodó rabszolgatudat keletkezik, olyan magatartás, amely az embert méltatlan függésbe hozza az osztálytársadalomtól, megakadályozza, hogy következetesen fellázadjon ellene. Nem hiába utasították el a bűntudatot az olyan szabad szellemek, mint Spinoza vagy Goethe. Nem hiába, hogy a fiatal Marx Eugène Sue regényén más dicsérnivalót nem talál, mint Fleur de Marie minden bűnbánat ellen tiltakozó magatartását: „Végül a keresztény *bűnbánattal* ellentétben a szabad és erős nő *sztoikus* és egyben *epikureus*, emberi elvét mondja ki a múltról: »*Nos hát, ami történt – megtörtént*«.

Durva tévedés volna, ha a bűnbánat elutasításával, az elkövetett hiba „elfelejtésével" egyidejűleg tagadnánk azt, hogy az ember meghaladhatja azt az erkölcsi fejlődési fokot, amely a hibát létrehozta. Ellenkezőleg. A bűnbánatot a jelentős humanisták éppen azért vetik meg, mivel a bűnbánat teológiai és burkoltan teológiai jellegében az ember hathatós erkölcsi felemelkedésének az akadályát látták.

A ballépésben, a bűnben, általában az ember által elkövetett hibákban mindig értelmi és erkölcsi lemaradás fejeződik ki a társadalmi környezethez képest, bármilyen okok idézték is elő ezt a lemaradást. A bűnbánat érzése mármost egyfelől a letűnthöz, az elvileg megváltozhatatlanhoz, a jóvátehetetlenhez láncolja az ember lelki energiáit, ahelyett, hogy arra ösztökélné: fedje fel és küszöbölje ki ezeket a hibákat, erőit a jövő irányában további cselekedeteire összpontosítsa. Ha az ember arra törekszik, hogy ilyenfajta hibákat a jövőben ne kövessen el – ami sikerülhet egyszerre vagy fokozatosan –, az elkövetett hiba jelentősége számára – ugyancsak egyszerre vagy fokozatosan – eltűnik. Másfelől a bűnbánat magában rejti a tisztán egyéni tudat túlhangsúlyozását is. Erkölcsi propagandája az uralkodó osztályok ideológusai részéről elszigetelt, önmagukba kényszerített, a társadalomban támaszt nem lelő alattvalókat akar nevelni, olyanokat, akik magukat lealacsonyítják, magukat vádolják és ezért feltétlenül meghunyászkodnak. A bűnbánat kultusza kitűnő eszköz erre. A bűnbánó ember félreismeri, mennyiben volt lénye és tette társadalmi kölcsönhatásai terméke, mint ahogy azt sem látja: miként emelheti lényét a tuda-

tosodás, a kölcsönhatások tudatos előmozdítása azon szint fölé, amely a hibát előidézte. A bűnbánó az elszigetelt tettre mered, tulajdon mesterségesen elszigetelt tulajdonságaira, melyek azt előidézték, és képtelen kiutat találni ebből az erkölcsi zsákutcából.

Az osztálytársadalmakban ilyen kiút valóban alig található. Persze sok moralista, aki a bűnbánat kártékony emberi következményeit világosan érezte, kereste már a probléma megoldását. Így a középkorban Eckhart mester, aki – hogy megkerülje a dilemmát (erkölcsileg ugyanis elveti a bűnbánatot és mégsem intézhet frontális támadást a tomista katolicizmus etikája ellen), különbséget tesz „rendes" és „rendetlen" bűnbánat között. Közben persze nem veszi észre, hogy az általa elvetett „rendetlen" bűnbánat nem egyéb, mint maga a bűnbánat a szó keresztényi (és később polgári) értelmében, míg a helyeselt „rendes" bűnbánat kísérlet arra, hogy túljusson a teológiai etika szűk látókörén, elvesse a bűnbánat fogalmát, miközben persze a probléma teológiai fogalmazása mindenütt keresztezi a helyes megoldást.

A legfőbb akadály az igazi emberi egyéniség metafizikai transzcendens megfogalmazása, amely ezért úgy jelenik meg – a középkorban például a „halhatatlan lélek" alakjában –, mint ami végső fokon változatlan. Az igazi harc a jó és a rossz, az emelkedett és az alacsonyrendű között e felfogás szerint nem magának az embernek földi fejlődésében játszódik le; ez a harc nem ellentétes, de egyaránt az emberi életből kinövő tendenciák tusakodása, belső kibontakozásuk vagy visszafejlődésük, hanem mindig csupán a kreatura eltántorodása az emberek ősi, transzcendens elrendelésétől, – a földi, a reális ember örök alacsonyabbrendűsége, az „eredendő bűn" következtében. E rendszerben a bűnbánat az elszakadási kísérletek töredelmes megvallása, alázatos igyekezet a „halhatatlan lélek" transzcendens épségének helyreállítására. Ezért irányul a múltra, az izolált bűnre, arra, ami reálisan már jóvá nem tehető; ezért nem törekszik másra, mint jóvátételre, mint a régi állapot helyreállítására, nem pedig a belső erők továbbfejlesztésére, holott az utóbbi nem annyira magát a bűnt likvidálja erkölcsileg, mint inkább a hiba forrását. Azonban ne felejtsük el, hogy minden idealista etika, amennyiben nem relativista, tehát végső fokon nihilista, csak teológiai köntösét vetette le, de nem haladta túl teológiai lényegét. Ez vonatkozott már Kant „intelligibilis Én"-jére is és ugyanezt a jelenséget nyomon követhetjük folytatóinál, egészen a Heidegger-féle „autentikusság" eszméjéig.

Ez a kérdés azonban osztálytársadalmakban általában megoldhatatlan. A sztoikusok és az epikureusok, Spinoza és Goethe ugyan képesek voltak kivételes egyéni megoldásokat kigondolni rendkívüli erkölcsi személyiségek életformája számára és ezeket egyéni életükben – esetlegesen és részlegesen –

meg is tudták valósítani. Az osztálytársadalmak átlagembere viszont az idealista, a teológiai erkölcs elutasításával általában a nihilista cinizmushoz fordul, felrúgja a cselekvés minden fajta etikai szabályozását. Az osztálytársadalmakban, különösen hanyatló korszakaikban, a legtöbb ember erkölcsi magatartása a nihilizmus és a meghunyászkodás két hamis szélsősége között mozog, a valóságban természetesen különféle vegyes és átmeneti formában.

Csak a szocializmus etikája, mint a kizsákmányolástól valóságosan – tehát gazdaságilag és társadalmilag – felszabadult ember társadalmi cselekvésének egyik mozzanata szünteti meg végleg az önmarcangoló bűnbánat és a nihilista cinizmus hamis dilemmáját. Az idevezető út társadalmi jellegű; a kritika és az önkritika útja. Mindkettőnek az a funkciója, hogy a társadalom tagjainak hibáit, elmaradását társadalmi és egyéni gyökereivel együtt kiirtsa és az egyént ezáltal – önmaga lealacsonyítása nélkül, anélkül, hogy az elvont és elszigetelt bensőben, a lélekben szennyesen vájkálna – magasabb fejlődéshez segítse: összhangba hozza önmagával és a társadalom haladó tendenciáival. Ez az ember egész személyiségének átformálását jelenti. Igen felületes volna, ha azt képzelnénk, hogy ez az átalakulás, mivel formája szerint maga a legmagasabbrendű ésszerűség, nem öleli fel és nem hozza mozgásba egyúttal az ember minden más erejét, érzelmeit, élményeit, képzeletét stb.

Mivel itt csak azt emelhetjük ki, ami ebből a nagy komplexumból közvetlenül érinti erkölcsi problémánkat, összefoglalóan ennyit kell mondanunk: a bírálat és önbírálat csak annyiban és annyira foglalkozik egy ember múltjával, amennyiben és amennyire ez a múlt (a belőle fakadó helytelen magatartás) az illető jelen praxisában még cselekvően ható tényező. Mihelyt a jelent a múltnak ezek a mozzanatai többé már nem határozzák meg, – márpedig e helyzet gyökeres és végleges megszüntetése minden helyes bírálat és önbírálat célja – a múltat Makarenko értelmében „el lehet felejteni". De addig is, míg ez nem áll be, a bírálat és önbírálat iránya nem a múltba mutat, nem azt rögzíti, hanem ellenkezőleg, az a tendenciája, hogy a múltat megszüntesse.

Makarenko világának itt idézett példájában a bírálat és önbírálat e jellege még nyomatékosabb, hiszen nem kell kommentár ahhoz, hogy lássuk: Uzsikov – egy egész sor eset közül kiszemelt – példája a helyesen végrehajtott bírálat és önbírálat típusa. Sajátossága az, hogy Makarenkónál gyermekekről van szó, éspedig olyan gyermekekről, akinek hibáit, erkölcsi abnormitásait túlnyomóan a körülmények idézték elő. Náluk a kíméletlen bírálat és önbírálat szigorú gyógymódja arra irányul, hogy a közösség segítségével saját erejükből helyre tudják billenteni félresiklott jellemvonásaikat, hogy újra eljussanak igazi énjükhöz, amelyet elfedtek, beborítottak a múlt eseményei. A különbség köztük és a felnőttek között, a pedagógia és az etika között csupán a foko-

zatokban mutatkozik. Mert az ember igazi lényének eltorzulása a felnőtteknél is a kapitalista társadalom lelki és erkölcsi csökevénye. Természetesen azonban ez a fokozati különbség gyakran minőségivé válik, mert a kapitalizmus csökevényei felnőtt embereknél többnyire sokkal mélyebbek, jobban összenőttek az egyén egész belső alkatával, mint azok a szokások, amelyeket az otthontalan gyermekek csavargó életükben magukra szedtek.

A bírálat és önbírálat alapvetően új jelentősége az emberiség erkölcsi nevelése, tehát mind az etika, mind a szorosabb értelemben vett pedagógia szempontjából nem utolsósorban azon alapszik, hogy az egyén és társadalom kölcsönös viszonya, amely – még ha a teoretikusok és a cselekvő emberek a legtöbbször nem is ismerték fel – objektíve mindig minden etikának és neveléstannak alapja volt, először itt nyomul teljes és helyes tudattal a középpontba. Ilyen irányú ösztönzéseket persze az ókori városállamok etikájában, valamint a forradalmi demokráciának az „értelmes egoizmusról" szóló tanításában is találhatunk. Elméletileg és gyakorlatilag teljesen kielégítő eredményekhez ezek azonban sohasem vezethettek. Mert a közösségnek, amelyre az etika megszüntethetetlen egyéni oldalát vonatkoztatni kell, itt mindenütt szükségképpen antagonisztikus jellege van. Ezáltal az egyén fejlődési törekvései és a társadalom létérdekei közti minden fontos konfliktus esetében megoldhatatlan ellentétek állanak elő, amelyek az egyén teljes becsületessége és következetessége esetén tragédiákba torkollnak, az esetek átlagában pedig a társadalomnak önmagukat alárendelő embereknél képmutatást, cinizmust vagy önmarcangoló bűnbánatot hoznak létre. Hogy minden esetben összhang álljon elő a konkrét közösség és a konkrét egyed között, tehát hogy minden konfliktus esetén adva legyen mind az egyént, mind a közösséget kielégítő kivezető út, a társadalmi szükségszerűségnek, az ebből fakadó kötelességeknek és parancsoknak és az egyén belső és külső érdekeinek végső soron közeledniük kell, sőt egybe kell esniük. Ez azonban csak a szocialista társadalomban valósul meg. De még itt sem közvetlenül, spontánul, konfliktusok nélkül – különösen nem a kialakuló szocializmus kezdeti szakaszában, a történelem legélesebb osztályharcainak idején. Lenin nagy politikai bölcsessége abban mutatkozik meg, hogy intézményeket és rendszabályokat mindig azzal a szándékkal is alkotott, hogy elősegítse ezt a konvergenciát; hogy tudatossá tegye a konvergenciát a visszamaradott egyének számára is; hogy az élcsapatban heroikus kezdeményezéseket váltson ki e konvergencia objektíve magasabb és tudatosabb formáinak megteremtésére. Ez az objektív fejlődés, amely mindig a személyes érdek és a közérdek fokozott közeledése irányában mozog, szubjektíve tudatosodik és meggyorsul a bírálat és önbírálat által, azáltal, hogy az egyéni fejlődést mintegy átvezetik a szocializmus társadalmi fejlődésébe.

Ha ebből a szempontból nézzük Makarenko művét, nem győzünk csodálkozni, milyen vak biztonsággal lépett a szocializmusra irányuló erkölcsi fejlődés e széles útjára minden cselekedetében, a spontán eseményekre felelő valamennyi reakciójában. Ugyanazzal az éleslátással minden növendékben az egyszeri egyént és a közösség tagját látja egyszerre, és tudja, hogy az igazi személyiség nem az a magára öltött felszínes különlegesség, amelyet a csavargó élet anarchizmusa hozott létre, hanem valami, ami csak a közösségben találhatja meg magát, eszmélhet magára és bontakozhat ki. De Makarenko számára a közösség sem elvont fogalom, nem érzelgős eszmény, mint a kor legtöbb, még felette polgári észjárású pedagógusa számára, hanem konkrét és fegyelmezett, a munkán alapuló bajtársi együttműködés nemcsak tanítók és növendékek között, hanem magának a közösségnek az együttműködése a környező és a szocializmus felé siető más közösségekkel.

Ismételjük: semmiképpen nem lehet e vizsgálódások feladata, hogy Makarenko művét, az egyre szélesebben és jobban kibontakozó Gorkij-telep fejlődését akármilyen vázlatosan is bemutassuk, vagy akár megjelöljük, hogyan nyilvánultak meg benne egyre erősebben és tudatosabban a fentebb említett szocialista alapelvek: a munka és megszervezése, a demokrácia és fegyelem összeolvadása, a verseny spontán létrejötte és a többi formáló erők. Makarenko pedagógiai tapasztalatainak gazdag anyagából csak egyet ragadunk ki, mely igen szoros kapcsolatban van az eddig is kiemelt erkölcsi-pedagógiai problémákkal. Arra a módszerre gondolunk, amelyet Makarenko második regényében robbanásos módszernek nevez, amelyet egész pedagógiai tevékenysége során felhasznált, előbb spontánul, a körülmények kényszere folytán, később tudatosan és differenciáltabban, előbb tisztán személyesen, később – mind erősebben – a közösség önfenntartó tudatának közvetítésével.

Mondottuk: a módszer spontánul és – a pedagógia hagyományos fogalmait tekintve – egészen szabályellenesen jött létre. Makarenko elmondja, hogy amikor az első beutalt növendékek megérkeztek, mikor sem ő, sem munkatársai nem tudtak helyesen közeledni hozzájuk, mikor az újonnan érkezettek lustán, renitens és kihívó módon lebzseltek, a feszült helyzetet az oldotta meg, hogy a végsőkig kétségbeesett Makarenko egyiküket valamilyen különös szemtelenségért dühösen megpofozta. Ebből csodálatosképpen sem lázadás nem lett, sem ijedt meghunyászkodás: ez utóbbira a legcsekélyebb ok sem volt, mert Makarenko nem is tudott, nem is akart botfegyelmet bevezetni s a szabad csavargóéletből jött növendékek ennek nem is vetették volna alá magukat. A hirtelen változás oka másban volt keresendő. A növendékekben új élethelyzetük, Makarenko öntudatlanul is kisugárzó, kiemelkedő személyi-

sége belső erkölcsi válságot kezdett kiváltani, és ennek következtében dacos fellépésükben nemcsak az ismeretlen és áttekinthetetlen új élet elleni tompa lázadás lappangott, hanem az a tompa vágy is, hogy régi életüket elhagyják és új útra lépjenek.

Makarenko fellépése ilyen körülmények között imponált nekik, helyesebben tudatosította bennük – ha tompán is – azt az érzést, hogy régi viselkedésük az új helyzetben zsákutcához vezet. Ezt a tisztázódási folyamatot gyorsítja Makarenko, mikor a pofon után a növendékekkel nyomban elindul fát vágni. Mindnek fejsze van a kezében, tehát könnyen bosszút állhatna Makarenkón. Erre azonban egyik sem gondol. Ellenkezőleg, igen jól dolgoznak. S mikor azután szünet közben cigarettázva beszélgetnek Makarenkóval, Zadorov, a megpofozott fiú, ezt mondja: „Hát ez nagyszerű! Ha-ha-ha!" És mikor Makarenko ezt a munkára vonatkoztatja, Zadorov rögtön kijavítja: „A munka – igen, hát az is. De én arra értettem, ahogy maga lekent nekem egyet!" És ebéd után odamegy Makarenkóhoz, és a legkomolyabb képpel ezt mondja neki: „Nem vagyunk mi olyan rosszak, Anton Szemjonovics! Minden jól fog menni. Értjük mi már . . ."

Ezt az esetet természetesen nem tekinthetjük a makarenkói nevelési módszer mintaképének. Nagyszabású és nagy következményekkel járó cselekedet ez, de azért mégis csak elkeseredett cselekedet. Ezzel Makarenko is tisztában van. Tette azonban egyszersmind annak is kifejezése, amit fentebb a szocialista pedagógia „eredeti felhalmozásának" neveztünk. Persze rendkívül különös körülmények között. Hogy azonban ez a folyamat minden egyszeri és meg nem ismétlődő sajátossága ellenére mégiscsak a szocialista pedagógia „eredeti felhalmozásának" folyamata, abból világlik ki, hogy már az első, igen kevéssé tudatos, spontán következményeiben helyes, termékeny csírák és nyomok lappanganak. Mert ennyiben az itt rajzolt „eredeti felhalmozás" egyenes ellentéte a tőkés felhalmozásnak. Ez utóbbi letelepedett dolgozó parasztok megszámlálhatatlan tömegét tette csavargókká, amabban pedig a központi feladat éppen az, hogy csavargókká lett gyermekekből alakítsa ki a szocialista építés tudatos munkásait.

A fent vázolt esetben azonban csak a jövő első csírái találhatók. Mindenekelőtt Makarenko elszánt elhatározása, hogy minden áron fegyelmet tartson. Ez az elv a szocialista építés során is forradalmi proletár elv volt, ellentétben a kispolgári – értelmiségi anarchizmus felfújt frázisaival. (Makarenko később is kénytelen volt állandó harcot folytatni azokkal a pedagógusokkal, akik módszerét „kaszárnyaszerűnek, kadettiskolába illőnek" csúfolták.) Ám a fegyelem önmagában, elvontan egyáltalán nem elegendő. Világos tartalommal kell rendelkeznie, ez a tartalom pedig Makarenkónál nyomban felismer-

hető: a munka. Csak az ésszerű termelőmunkából nőhetnek ki aztán a fegyelem magasabb, konkrétabb tartalmai: a kollektív szellem, a dolgozók bajtársiassága, a verseny, a kölcsönös tapasztalatcsere, a közösség tagjainak kölcsönös szocialista nevelése bírálat és önbírálat által, a közösség tagjainak egyéni kibontakozása munka, tanulás és céltudatos kollektív élet által, azáltal, hogy a közösségi fegyelem megerősödéséből és növekvő hatékonyságából spontánul is, tudatosan is magasabbrendű feladatok és világosabb távlatok nőnek ki.

Hogy a Gorkij-telep élete miként bontakozik ki és emelkedik egyre magasabbra: ez éppen Makarenko művének tartalma. Legalább utalnunk kellett erre a tartalomra, ha a kezdeti epizódot helyesen akarjuk megérteni összefüggéseiben, mint az eljövendő csíráját, egyszersmind mint Makarenko módszerének csíráját és magvát. Figyeljünk fel mindenekelőtt Makarenko eltökéltségére, amely ebben a kezdeti esetben még kétségbeesetten spontán. Műve végén, mikor már gazdag tapasztalatok és arra irányuló hasztalan kísérletek állanak mögötte, hogy pedagógiai kartársait és elöljáróit éveken át meggyőzze, ezt mondja: „Hogyan értessem meg velük, hogy egy közösséget nem szabad hozzászoktatni olyan feszültségekhez, amelyek a bizonytalan cselekvés és nyilvánvaló tehetetlenség következményei?" És valamivel előbb ugyane vizsgálódások során bevallja: „Hogyan értessem meg velük, hogy munkám olyan műveletek szakadatlan lánca, amelyek többé-kevésbé hosszadalmasak és néha évekre kiterjednek?" Makarenko itt joggal mutat rá arra, hogy a nevelő és növendék közötti feszültségnek kétféle oka lehet: egyrészt olyan konfliktusok, amelyek a közösség fejlődési feltételeiből, a növendékek jellemében objektív szükségszerűséggel pattannak ki, melyeknek megoldására tehát sajátos módszereket kell kidolgozni, és ezek szigorúan elviek, egyszersmind azonban egyéni mivoltukban pontosan illeszkednek az adott esethez. Másfelől olyan konfliktusokról van szó, amelyek abból erednek, hogy a nevelők idealista módon kiagyalt utópista tervei összeütköznek a valósággal és a gyakorlatban csak zavart keltenek. Világos – és ez Makarenko fő vonala, a közösségen belül és kívül játszódó küzdelmeinek tartalma –, hogy a konfliktusok második típusa kiküszöbölendő.

A fegyelem problémája ebben az összefüggésben pontosan úgy vetődik fel, ahogyan gyakran Lenin beszél róla, vagyis mint tudatos fegyelem. Makarenko Lenin felfogásával teljesen egybehangzó értelmezést ad a fegyelemről: „Minden okos ember egyszerű, érthető és gyakorlatilag szükséges gondolatot fog találni ezekben a szavakban: aki fegyelmet gyakorol, be kell hogy lássa annak szükségességét, hasznosságát, kötelező voltát és osztálytartalmát." Makarenko kortársainak pedológiájában azonban ez a fegyelem az „önfegyelem" hamis, idealista megoldásává változik, mikor is az egyén szubjektív

tudatosságának önmagában feltétlenül szükséges részvétele nem a fegyelem mozzanatának számít, hanem a fegyelem igazi meghatározó vonásaival ellenségesen, kizáró módon szembenáll. Makarenko nem csupán összekapcsolja a fegyelmet a lényegében helyes intézkedések belátásával, hanem azt is tisztán látja (és megvalósítására irányul céltudatos aktivitása), hogy a fegyelmezetten végzett munkából, a fegyelmezett tanulásból sajátos új minőség fakad a kollektív cselekvésben, sőt minden egyes egyén életvitelében.

Nagyon helyesen beszél itt a közösség „stílusáról" és „hangjáról": „A stílus nagyon lassan születik, mert hagyományok nélkül elképzelhetetlen, tehát olyan elvek és szokások híján, amelyek nemcsak a tudatot foglalkoztatják, hanem felkeltik a régebbi generációk tapasztalatai iránti tudatos tiszteletet és az egész közösségnek nagy tekintélyt kölcsönöznek, ami viszont csak az idő szüleménye lehet."

Aki jól megfigyeli a Gorkij-kolónia belső történetét, keletkezését és virágzását, láthatja, hogy Makarenko imént idézett megjegyzései ennek a fejlődésnek lényegét fogalmilag ragadják meg. Ugyanis minden helyesen megoldott feladatból más, magasabbrendű feladat adódik. Másfelől pedig minden nehézséggel vívott küzdelem, minden felülkerekedés a nehézségeken új gazdagodást, megerősödést és a magasabb rendű megoldások iránti lelki alkalmasság kifinomodását jelenti, a stílus reprodukcióját magasabb fokon. És éppen ebben a stílusban valósul meg a konkrét, kibontakozott egyéni fejlődés és a céltudatos, fegyelmezett közösségi munka szocialista szintézise. Mert ez a stílus lényegében egyszerre és szétválaszthatatlanul az egység és a sokféleség jegyében fogant: a közösség élő stílusa kiveti magából az egyes ember anarchista, szubjektivista, különcködő tulajdonságait, ugyanakkor pedig, mivel minden megoldandó feladatban benne rejlik az egyéni erőfeszítések, ötletek, az egyéni energia bevetés együttese, az a szükséglet, hogy minden egyes ember meglevő képességeit szabadon, fokról fokra kibontva, mindenkor az igények teljesítésére készen működtesse, az egyed fejlett egyéniséggé válik, miközben a legnagyobb mértékben működteti ezeket a képességeit, mégpedig úgy, hogy saját praxisának körén belül megújítva őrzi meg önmagát. Egyoldalú és ezért hamis állítás volna, hogy az erős egyéniség ilyetén kialakulása a közösség egyszerű terméke. Kölcsönhatás ez, amelyben természetesen a közösség stílusa az uralkodó motívum. Közben azonban azt sem szabad elfelejteni, hogy ez a stílus maga éppen ilyen egyéniségek együttműködésének és energiabevetésének köszönheti létét és minőségét, hogy az egyed erőfeszítéseit ugyan a közösség stílusa magába olvasztja, ez a „beolvasztás" azonban egyúttal magasabb fokon való megőrzést, magasabb fokra emelkedést is jelent.

Ha csak futólag is megnézzük a Gorkij-telep cselekvési módját, ezek az elvont megállapítások nyomban könnyen és konkrétan érthetőkké válnak. Az a stílus, amelyhez Makarenko minden tanítványát felnövesztette, amelynek kialakulását gyakran láthatatlanul és észrevétlenül vezette, kemény, megfeszített munkát és odaadást követelő, egyszersmind azonban nyers humorú stílus volt, olyan stílus, amely szükség esetén kíméletlenül lesújt, de amely egyúttal éles szemmel figyel fel a helyes jövőbeli fejlődés minden csírájára az emberben. Külön szeretném itt kiemelni a humort, mert éppen ebben jut kifejezésre Makarenko rendíthetetlenül optimista hite az ember megjavíthatóságában, az a hit, mely lassanként követőit is meghódította.

Érjük be itt is egy példával. A Gorkij-telep gazdasági fejlődéséhez hozzátartozott egy malom üzembehelyezése. Ez látta el az egész környéket és hogy ne csak anyagilag segítsen nekik, hanem társadalmi szempontból is nevelje a parasztokat, a vezetőség azt kívánta, hogy ne egyesek, hanem közösségi csoportok vegyék azt igénybe. Eközben sok nehézség akadt a középparasztokkal. Forma szerint ugyan szervezetten léptek fel, a gyakorlati kivitelnél azonban – a „kisüsti" alapos élvezete után – állandó harcra került a sor közöttük, úgyhogy a közösség minden esetben kénytelen volt az ilyen „eszmecserék" sebesültjeit kötözgetni. Nemsokára azonban a Gorkij-telep tagjai határozottan és humorral léptek fel a paraszti anarchia ellen. Az egyik telepes, Oszadcsij volt a „professzor", a másik, Lapoty pedig az „asszisztense". A renitenseknek vízkúrát rendeltek, más szóval, tapintatos energiával a patakhoz vitték őket, ahol addig öntötték a fejükre vizet egy vödörből, míg azok le nem csillapultak. Ily módon nemcsak teljesen helyreállították a rendet és biztosították a malom nyugodt munkáját, hanem a Gorkij-telepesek humoros elszántsága és fölénye mély nevelő hatást is tett a középparasztokra. Hasukat fogták a nevetéstől, de ugyanakkor gondolkodni is kezdtek. „Ha minden faluban csak egy volna ebből a fajtából, senki se járna többé templomba", mondta az egyik paraszt. „Ha valaki leissza magát, mifelénk már csak ezt mondják: hívjátok a vízdoktort a telepről, az házhoz is jön", teszi hozzá a másik.

Két példával – az Uzsikov esetében tartott bajtársi bíráskodással és a „vízkúrával" – érzékeltettük, hogyan válik gyakorlattá a Gorkij-telep makarenkói stílusa. Ezek után kissé közelebbről foglalkozhatunk Makarenko robbanási elméletével. Idéztünk már néhány fontos szempontot arra vonatkozóan, hogyan látja a közösség vezetését és saját ellentétét az akkor uralkodó pedológiai felfogással. Most tehát itt az ideje, hogy a döntő megfogalmazást lássuk. Ha Makarenko a „műveletek szakadatlan láncáról" beszél, amelyek gyakran évekre terjednek, hozzáteszi, hogy e műveletek „mindig összeütközések alakjában jelentkeznek, amelyekben egyfelől a közösség, másfelől az egyes szemé-

lyek érdekei szinte kibogozhatatlan szövedéket alkotnak." Mint igazi dialektikus elme, Makarenko nemcsak a kollízió közös, mindig visszatérő formáját emeli ki, hanem azt is, hogy „hétéves tevékenységem alatt nem akadt két egyforma eset a telepen."

És hogy itt nemcsak programról van szó, hanem a gyakorlat valóságos elveiről, ez egy pedagógusokkal folytatott beszélgetésből tűnik ki Uzsikov ismeretes ítélete után: „A bojkott persze veszélyes eszköz, nem is ajánlható általános rendszabályul, de ebben az esetben hasznos lesz . . . Mert nézzék, ezt az Uzsikovot a telep egyáltalában nem szereti. Megvetik. A bojkott azonban egyelőre egy hónapra az érintkezés új, kötelező formáját írja elő. Ha Uzsikov kibírja a bojkottot, a többiek becsülése iránta nőni fog. Ez méltó feladat számára." Makarenko tehát nagyon pontos megkülönböztetésekkel él az elv alkalmazásához, egész figyelmét az egyes esetre, a mindenkori növendéknek és sorsának egyéni mivoltára irányítja.

Ennek nem mond ellent, hogy a tudatosan és kellő időben kiváltott vagy akár spontán robbanás esetén a megfelelően értékelt kollízió általános nevelési elvvé vált számára. Azzá lehetett, mert az elvet megalapozó társadalmi, emberi tények az etika ősi örökségéhez tartoznak és ezért a szocializmus keletkező új erkölcsiségének megváltozott körülményei között – megfelelő változtatásokkal – örökségként átvehetők. Itt, ahol etikáról van szó, a legritkábban és a legmakacsabb vonakodással szoktak örökségről beszélni. Ez érthető is. Hiszen a szemünk láttára felbomló osztálytársadalomban éppen ezen a területen a legszörnyűbb és legvisszataszítóbb a rothadás, nehezen képzelhető el tehát, hogyan láthat valaki az osztálytársadalmak etikájában valóságos örökséget. De itt sem szabad magunkat megtévesztenünk a közvetlen látszattól. Az ó-görög etika vagy a polgárság forradalmi korszakának etikája bizonyára éppoly távol áll egy Gide vagy Burnham cinikus nihilizmusától, mint Homérosz Faulknertól. Lenin mindig gondolt is az etikai örökség – kritikai – elsajátítására. Így például, mikor a Nagy Októberi Forradalom előestéjén az osztálynélküli társadalom emberi állapotairól beszélt, hangsúlyozta, hogy ott „a társadalmi együttlét elemi feltételeit *erőszak és alárendelés nélkül*" fogják betartani.

Azt hisszük, hogy a kollízióban, amelyet Makarenko központi jelentőségűvé emelt, ugyancsak ilyen ősrégi etikai örökség újhódott meg szocialista módon. Úgy értjük ezt, hogy ez az alapelv már a tragédiában és annak elméletében Arisztotelész óta középponti szerepet játszott, mint katarzis, mint a szenvedélyek megtisztulása. Persze, ha erre az örökségre emlékeztetünk, elsősorban nem esztétikai vagy dramaturgiai kérdésekre és két évezred alatt végbement átalakulásaikra gondolunk. Számunkra itt a problémák alapjául

szolgáló erkölcsi élettény a döntő: az emberi jellem megváltozása ama megrázkódtatás következtében, amelyet egy radikálisan véghezvitt (alkalmilag: megszemlélt) kollízió vált ki benne. A puszta esztétikai szempont tehát itt háttérbe szorul, de ez semmiképpen sem jelenti azoknak az erkölcsi tapasztalatoknak elhanyagolását, amelyek a művészet tragikus alkotásaiban és filozófiai értelmezésében felhalmozódtak. Hiszen már Arisztotelész a közösségi erkölcs problémáját látta a tragédiában és annak szerinte legfontosabb mozzanatában, tehát éppen a katarzisban. És mikor Lessing hamisítatlan tisztaságában igyekezett helyreállítani Arisztotelész elméletét, ő is ismét kifejezetten etikailag, sőt népnevelői módon fogalmazta meg a kérdés lényegét. Szerinte az arisztotelészi katarzis lényegében „a szenvedélyek átváltoztatása erényes készségekké"; tehát nem az a döntő, mi játszódik le a tragédia hősében, hanem az, hogy mit vált ki erkölcsileg a nézőből az ennek nyomán átélt megrázkódtatás. Lessing ily módon kitűnően jelöli meg a tragédia hivatását, mint „erkölcsi intézményt" (Schiller). Arról persze lehetne vitatkozni – és a dramaturgiában századok óta folyik ez a vita –, hogy miként játszódik le a nézőben a katarzis, a szenvedélyek megtisztulása, hogyan függ ez össze a tragédiának a drámai kollíziójával, hogy vajon nem tételez-e fel hasonlóképpen egy ilyen tisztulási folyamatot a dráma személyeiben, hogy valóban hatásossá váljék a nézőkben.

Nem akarunk részletesen foglalkozni ezekkel a dramaturgiai kérdésekkel, csak annyit jegyzünk meg, hogy az eredeti párhuzamosság, sőt talán érzésbeli azonosság a dráma személyei és a nézőtér emberei között minden bizonnyal szorosabb és bensőségesebb volt, mint a későbbi elméletírók, élükön a felvilágosult Lessinggel, gondolták. Semmiképpen sem lehet ugyanis véletlen, hogy az irodalom valamennyi eredetileg nyilvános műfaja közül csupán a par excellence kollizókat ábrázoló tragédia (és a maga sajátos módján a komédia) követeli meg műfajilag a nyilvánosság megtartását, míg az epika és a líra, anélkül, hogy lényeges tartalmán csorba esnék, ha nagyon fontos módosulásokkal is, kiterjeszthető hatását a magányos olvasóra, a privát befogadóra is. Minden kísérlet, amely a drámától el akarta venni ezt a közvetlen nyilvánosságot, mint az különösen a polgári korban gyakran jelentkezett, tartalmi és formai elfajulással végződött. Ez bizonyítja, hogy a dráma döntő életanyaga – és minden igazi forma csak az életanyag ilyen legáltalánosabb és ezért állandóan visszatérő meghatározásainak tükröződése –, vagyis a kollízió, lényege szerint elválaszthatatlan a nyilvánosságtól.

Miért? Mikor e kérdésre felelünk, visszakanyarodhatunk dramaturgiai kitérőnkről és ismét az élet felé fordulhatunk. Hiszen minden szenvedély, amely szélsőséges kibontakozásában más szenvedélyekkel, a társadalommal

összeütközik, s ahol a konfliktusban a halódó és a keletkező harca kiélezett formát ölt, önmagában is nagy jelentőségű közügy.

Minden társadalomnak mint társadalomnak szembe kell néznie ezekkel a problémákkal. Ha nem tud vagy nem akar velük szembenézni, tehetetlensége erkölcsi rothadásának egy tünete, amely természetesen ismét csak a társadalomban végbemenő döntő gazdasági változások következménye. Ezeket a kollíziókat minden társadalom köteles nyilvánosan végigküzdeni – a tragédia és komédia csak a küzdelem egyik formája a sok közül –, ha vezető osztálya tisztázni akarja, hogyan viselkedjenek tagjai döntő konfliktusok esetén és hogyan viselkednek azok valójában.

Ha ezt a problémát az osztálytársadalomban figyeljük meg, három dolgot veszünk észre. Először azt, hogy ezek a kollíziók többnyire spontánul jelentkeznek. Természetes ugyanis, hogy az uralkodó osztályok, amelyeknek uralma a dolgozó tömegek kizsákmányolására és elnyomására épül, többnyire viszolyognak attól, hogy a társadalmi helyzetük által előírt tényleges cselekvés és az általuk hirdetett erkölcs ellentmondásait nyilvánosan megvitassák. Az elhallgatás vagy ideológiai elkenés azonban nem törölheti el a kényelmetlen fejlődési tendenciákat. Kikerülhetetlen, hogy szó szerinti robbanások keletkezzenek, amikor az effajta robbanások elérik az éleződés kellő fokát. Talán elég rámutatnunk a múlt század végét megrázó Dreyfus-ügyre, amely nemcsak Franciaországot foglalkoztatta évekig, hanem döntő katarzist jelentett a francia értelmiség egész nemzedékei számára is Zolától és Anatole Francetól Jean Richard Blochig.

Másodszor, kiemelendő, hogy a szenvedélyek megtisztítása természetesen mindig csak a társadalom saját ideológiai színvonalán játszódhat le, az osztálytársadalmakban tehát hamis tudattal. Ez persze önmagában nem zárja ki, hogy a katarzis ilyen körülmények között is elérje az illető társadalom szempontjából fontos és szükséges tartalmú és irányú erkölcsi tisztázódást. Ha azonban egy uralkodó osztály hanyatlóban vagy éppen az erkölcsi bomlás állapotában van, társadalmilag szükségszerűen jelentkeznek egy erkölcsileg tévútra terelő álkatarzis módszerei. Más szóval, az uralkodó osztály ideológiája tagjai csakugyan meglevő, egyre erősbödő erkölcsi válságai számára (szövetségeseikről és ellenségeikről nem is szólva) olyan eljárásokat talál ki, amelyek ezeket a válságokat tartalmilag és irányukat illetően vakvágányra terelik, a kollíziókat megoldatlanul hagyják, sőt előlük egyenesen kitérnek. Ilyen eljárás volt a késői középkor eretnek- és boszorkányüldözése, ilyenek napjainkban a freudizmus és a „mélypszichológia" egyéb fajtái.

Még az uralkodó osztály sok tagja is – Freud szavával élve –, szorongást érez a kultúrával szemben (Unbehagen an der Kultur), amely nem ritkán az

egész embert elsodró erkölcsi krízissé fokozódik, az egész polgári erkölcs válságává, azzá a kétellyé növekszik: vajon tartozhat-e tovább az ember saját osztályához? A freudizmus álkatarzissal „oldja meg" ezeket a válságokat. Úgy tehát, hogy a valóban fennálló erkölcsi válságnak hamis okokat tulajdonít, amelyeket persze ügyesen úgy válogat ki és csoportosít, hogy a polgári ember közvetlenül átélt valóságához, a merőben szubjektív erotikus, szexuális motívumok közvetlen túltengéséhez illeszkedjenek. Ez az álkatarzis állítólag megoldja az egyén válságát, éspedig oly módon, hogy az illető „szenvedélyei megtisztulása után" jó lelkiismerettel megmaradhat a burzsoázia soraiban. A Makarenko ellen fellépő pedológusok, ha maguk nem is tudták, kivétel nélkül az imperialista burzsoázia effajta ideológiáinak befolyása alatt állottak.

Az álkatarzis e problémájában azonban még egy fontos meghatározás szerepel, amely minden dekadens eltorzulásban döntő szerepet szokott játszani: a kollízió nyilvánosságának tudatos átváltozása tisztán egyéni jellegűvé, magánkollízióvá. Ez, mint a freudizmus példáján láthattuk, a kollíziók tartalmának és szerkezetének minőségi megváltozását is jelenti. Mert a kollíziók társadalmi jellege nem puszta adalékai azoknak a tudati tényeknek, amelyek a konfliktus következtében az egyénben keletkeznek, hanem az összeütközés társadalmi jellegében az egyes ember reális és konkrét kölcsönhatásai fejeződnek ki embertársaihoz és ezeken keresztül a társadalomhoz. Ha mármost ez utóbbiak eldologiasodott, festisizált „környezetté", élettelen kulisszává válnak, amely előtt az állítólag önmagára utalt egyén drámája fog eljátszódni, ezzel a szóban forgó személyiség döntő sajátosságait eltávolítottuk, őt magát tartalmilag elszegényítettük és lényegi szerkezetét eltorzítottuk. De hiszen éppen ez az, amivel a dekadens burzsoázia társadalmilag megbízza a különféle álkatartikus eljárások képviselőit, mert a burzsoáziának mint osztálynak a szempontjából veszélyes kollízió éppen azért veszélyes, mivel az emberi viszonyok spontán módon problematikussá váltak. Ha sikerül ezt a társadalmi problematikát eltávolítani az érdekelt emberek tudatából, a kollízió máris elvesztette fenyegető jellegét. Azt mondhatnók, a burzsoázia ebből a szempontból máris kedvező megoldást talál, akármilyen is legyen az adott esetben az álkatarzis konkrét tartalma.

Harmadszor, a szocializmus győzelme előtt a katarzis társadalmi szükségszerűsége mindig a legszorosabb összefüggésben van az osztályharc kiéleződésével. A kollíziók, eredetüknek megfelelően, könnyen megoldhatatlan kimenetelűvé válnak, olyanná, amilyenre a „tragikus" kifejezést szokták használni, noha a tragikum jelentős elméletírói, így Lessing is, előítéletnek nevezik, hogy „a tragédiában szükségképpen szerencsétlen katasztrófának kell lennie" és Szophoklész második Oidipusz-tragédiájától Kleist *Prinz von*

*Homburg*jáig sok remekmű igazolja ezt a kijelentést. Mégis a tragikum katasztrófájának ez a formája nem véletlenül tipikus a valóban végigvitt tragédiákban. Mert az ellentétek „kiengesztelődése" a társadalmi feltételek antagonisztikus ellentmondásosságának feltételei között csak rendkívül kivételes esetekben fejeződhet ki egészen tisztán, érvényesülhet anélkül, hogy a harcoló, kollízió formáját öltött ellentmondások ne vesztenék el szélsőséges élességüket. Ezáltal azonban a kollízió és vele a katarzis elveszíti általános érvényét mint legmagasabb, minden fontos meghatározást magában foglaló, kifejlett ellentmondások összefoglalása és megoldása. Éppoly kevéssé véletlen tehát, hogy a valóságos kollíziók az osztálytársadalmakban bensőleg tökéletesen többnyire csak tragikusan, katasztrófális módon küzdhetők végig, mint amilyen ritkák az „előtörténetben" az olyan osztályviszonyok is, amelyek között az emberek erkölcsileg fellendülhetnek a kollíziók következetes végigküzdéséig.

Csak az osztálytársadalmak kollízióinak és katartikus hatásuk tipikus sajátosságainak vizsgálata, amit persze itt csak egészen vázlatosan kísérelhettünk meg, teszi lehetővé Makarenko robbanásos módszerének megértését. Vizsgálódásunk ugyanis az ellenpélda felmutatásával igazolta, hogy a kollíziók a szocializmusban nem mindig és nem szükségszerűen keletkeznek spontán módon, hanem fokozódó tudatossággal válthatók ki, vagy legalábbis – ha spontánul állottak is elő – tudatosan vihetők végig; igazolta, hogy a robbanásokat irányító tudat a marxizmus-leninizmus alapján helyes tudat lehet és annak is kell lennie; igazolta, hogy ez a helyes tudat nemcsak önmagában létezik, mint adott tartalom, gyakorlati érvényesítésére új, már kiképzett módszerek is a rendelkezésünkre állnak (elég arra emlékeztetnünk, amit a bírálatról és az önbírálatról korábban mondottunk); igazolta végül, hogy a szocialista élet feltételei minden lehetőséget megadnak ahhoz, hogy a kollíziók a legnagyobb élességgel, meghatározásaik legszélsőbb pontjáig kibontakozzanak, anélkül, hogy a tragikus, a katasztrófális kimenetel szükségszerű vagy tipikus volna.

Eleve természetesen ez a kimenetel sem zárható ki. Az új a helyzetben csak az, hogy többé nem tipikusan szükségszerű megoldása szélsőségesen kiélezett, radikálisan végigküzdött kollízióknak. Makarenko gyakorlatában is akadnak növendékek, akiknek jellemét az életkörülmények oly alaposan eltorzították, hogy kénytelenek önkéntesen vagy akaratuk ellenére elhagyni a közösséget. (Még egy öngyilkosság is előfordul.) Így áll a dolog például annak a Mityagin nevű növendéknek esetében, akinek a lopás valósággal világnézetévé vált. S ehhez a „világnézethez" ragaszkodik, noha szereti és becsüli a közösséget, és ezért csak a Gorkij-telepen kívül lop. Makarenko mély sajnálkozással látja ezt a tényt. „Előre láttam, hogy kénytelenek leszünk Mityagintól elválni. Fájdalmas dolog volt így ráeszmélni saját tehetetlenségemre, amellett Mitya-

gint magát is sajnáltam. Ő is azon a nézeten volt, hogy nem maradhat a telepen, de nehezére esett, hogy elhagyja, mert sok barátot talált itt, és a kicsinyek úgy ragadtak hozzá, mint legyek a mézhez." A szakítás mégis elkerülhetetlennek bizonyult. A fiúk egy része Mityagin befolyására rendszeresen fosztogatja a parasztokat; kifosztják a dinnyeföldeket és egy egész méhkast ellopnak. Itt viszont már be kellett következnie a kenyértörésnek: Mityagint el kellett távolítani a közösségtől. Makarenko részletesen kifejti az okokat, amelyek messze túlmennek Mityagin egyéni esetén, aztán olyan összefoglaló képet ad pedagógiai cselekvésének indítóokairól, hogy – terjedelme ellenére – részletesen idéznünk kell az általa elmondottakat:

„Mityagint a lehető leggyorsabban el kellett távolítani. Tisztában voltam azzal, hogy ezt a döntést megbocsáthatatlanul soká halogattam és figyelmen kívül hagytam, hogy közösségünkben már régen rothadási folyamat jelei mutatkoztak. Talán a dinnyehistória és a méhkas fosztogatása magában még nem is volt a legsúlyosabb ügy. De hogy a növendékek gondolatai folyton ilyesmin jártak, hogy a nappalokat és éjszakákat mindig ezek a tettek és benyomások töltötték ki, teljes megtorpanást jelentett életstílusunk kifejlődésében, tehát tespedést. És e tespedés hátterében a figyelmes megfigyelő előtt már igen kellemetlen jelenségek körvonalai rajzolódtak ki: a növendékek hangoskodó szemtelenkedése, a telep és a munka vonatkozásában lábrakapó közönséges hang, fárasztó és tartalmatlan szellemeskedés, a tagadhatatlan cinizmus elemei. Láttam, hogy még olyan fiúk is, mint Beljuhin és Zadorov, akik bűncselekményekben sohasem vettek részt, lassanként elvesztették korábbi ragyogásukat, mintha fiatal lelkükre rozsda ülepedett volna. Terveink, egy-egy érdekes könyv olvasása, politikai kérdések megbeszélése szerény helyre tolódott, közösségünk életének perifériájára, viszont a középpontban rossz és olcsó kalandok állottak, valamint véget nem érő beszélgetések ezekről a kalandokról. Mindez még a növendékek és az egész telep külsejében is tükröződött: lusta és hanyag mozdulatok, tisztátalan és felületes szellemeskedési kényszer, hanyag öltözködési mód és a sarokba söpört szemét."

Mityagin eltávolítása nem zajlik le simán. Karabanov, a telep egyik idősebb, egyébként igen szép reményekre jogosító tagja, csatlakozik hozzá. A Makarenko által tudatosan előidézett kollízió mégis üdvösnek bizonyul. Nemcsak a telep általános élete, hanem még Karabanov szempontjából is. Mikor választania kell, először ugyan Mityaginhoz csatlakozik, de aztán csakhamar elválik tőle és apjához megy, aki a közelben gazdálkodik. De itt sem bírja soká, és „hirtelen" újra megjelenik a telepen. Beszélgetés bontako-

zik ki Karabanov és Makarenko között. Szemjon Karabanov „felugrott a székről és csak úgy reszketett az elfojtott indulattól. »Nem tehetem, értse meg, nem tehetem! Az első napokban még ment, de aztán . . . szóval egyszerűen nem tehetem! Megyek és dolgozom, aztán ebéd közben mindenfélére gondolok . . . Sokszor majdnem elbőgtem magam . . . Én mondom magának: annyira csüggök ezen a telepen . . . hogy még magam se tudtam; azt hittem, majd elmúlik, aztán pedig: gyerünk oda és nézzük meg, mi van ott. De most, hogy idejöttem, és látom, mi van itt . . . Itt magánál olyan jó . . .«" A mondottak után magától értetődik, hogy Makarenko nemcsak örömmel fogadja, hanem választ is ad a szemrehányásokra, melyeket Karabanov önmagának tesz: „Jól van, hagyd most már abba." És Karabanov a továbbiakban egyik aktív pillére lesz a közösségi szellemnek, a Gorkij-telep stílusának.

Azt hisszük, hogy e kisszámú, bár tetszőlegesen szaporítható példából már világosan áll előttünk Makarenko „robbanásos módszerének" lényege, éppúgy, mint ennek benső összefüggése az etikai örökség kritikai elsajátításával, amely örökség a kollíziók egyéni és társadalmi hatásaiból raktározódott fel az emberi tapasztalatban. A kritikai szempontokat, az osztálytársadalmakban és a szocializmusban fellépő kollíziók minőségi különbségét is érintettük már röviden, az ellentétet a korábban túlnyomó spontaneitás és a tudatosság túlsúlya között, a hamis és a helyes tudat között, a kollízió nyilvános és magánjellege között, katasztrofális vagy kedvező megoldásának jellegzetes volta között.

Ha mármost e módszer makarenkói alkalmazását vesszük szemügyre, elsősorban az egyéni és kollektív szempont elválaszthatatlansága tűnik fel nekünk. Makarenko az ilyen kollízió kiváltását csak akkor segíti elő, ha valamelyik növendék hamis fejlődése a közösség egész életére kihat. Mityagin imént elmondott esete tisztán mutatja, milyen megfontolások vezetik Makarenko cselekvését ilyen esetekben. A többé-kevésbé tudatosan kirobbanás felé terelt kollízió Makarenko szemében csak akkor hasznos és üdvös, ha a katarzis általános: a kollízió ugyan közvetlenül, csak egy növendék vagy egy kisebb csoport irányában éleződik ki, a szenvedélyek megtisztítása azonban az egész közösségben bekövetkezik, annak minden tagjában megváltoztatja az emberi magatartást. Éspedig nemcsak akkor, ha a közösség aránylag széles rétegeinek erkölcsi megfertőzéséről van szó, mint Mityagin esetében, hanem akkor is, mikor a már megszilárdult közösség közvéleménye egyhangúlag állást foglal a bűnös ellen. Így például Uzsikov már idézett esetében. A kollízió megoldása itt sem csupán ennél az egy növendéknél, hanem az egész közösségben a szenvedélyek megtisztulását eredményezi. Makarenko elmondja: „Mind a telep, mind Uzsikov odaadással láttak a bojkottnak. A növendékek valóban minden érintkezést megszüntettek Uzsikovval, ugyanekkor azonban eltűnt minden

haragjuk és megvetésük ezzel a semmirekellővel szemben. Mintha csak a bíróság ítélete mindezt eltörölte volna. A növendékek nagy érdeklődéssel figyelték Uzsikovot messziről, véget nem érő beszélgetéseket folytattak a történtekről és mindenről, ami Uzsikovra a jövőben várhatott." A pozitív megoldást ily módon nemcsak Uzsikovnál készítik elő lelkileg, hanem társainál is, azáltal, hogy a kollíziót következetesen végigviszik.

Makarenkónál a módszer sajátos megvalósításának további fontos ismérve abban található, hogy a kollízió kiváltása és végigvitele szerinte csak akkor lehet igazán és tartósan hatásos, ha a fiatalok egész személyiségét átfogja. A pusztán intellektuális meggyőzés ugyan elengedhetetlen mozzanata a normális nevelésnek, de hogy a kollízió megrázkódtatása az egyes embert és a közösséget lassan érlelődő, minőségi ugrásra ösztökélje, ahhoz a katarzisnak mindig az egész emberre, érzéseire, képzelőtehetségére, indulataira stb. kell kiterjednie, hogy a jövőben szilárd támaszt, félreérthetetlen irányt adjon akaratának. Másfelől és ezzel szoros összefüggésben az ilyen megrázkódtatás a végigvitt kollízió eredményeképpen csak akkor hozhatja létre ezeket a tartós vívmányokat, ha az általa kiváltott minőségi ugrás egy rövidebb vagy hosszabb, gondosan megfigyelt, lassú fejlődés valóságos csomópontja, ha a kollíziókat csakugyan egy erkölcsi válság lassanként érlelődő meghatározó mozzanatai robbantják ki. És végül durva félreértése volna Makarenko módszerének, ha a pusztán intellektuális meggyőzés itt jelzett bírálatában a legtávolabbról is a tudat szerepének lebecsülését látnánk. Erről szó sincsen. Makarenko a kollíziók tudatos eredményeit éppúgy begyökerezteti, akárcsak a „békés" (vagyis: nem oly tisztán tudatosodott) fejlődés vívmányait. De, mint Lenin tanítványa, tudja, hogy a tömegek (és az egyedek is) legjobban saját tapasztalatukból tanulnak. A tapasztalatok tudatosítása a kollíziók egyik központi feladata, ezért játszik bennük a bírálat és önbírálat olyan döntő szerepet. De ha egy válságos folyamat záróakkordját, a végleges döntés kiváltó elemét nem rögzítjük le szilárdan az egyének saját élettapasztalataiban, a végső döntés könnyen felületesnek, átmenetinek bizonyulhat.

Mikor a Gorkij-telep átköltözik Kurjázsba, ahol egy teljesen lezüllött pedagógiai vállalkozást kell átvenni és a régi Gorkij-teleppel egybeolvasztani, a telepeseknek mindjárt az első napon sikerül kurjázsi kollégáikat humoros határozottságukkal úgyszólván lerohanni és rábírni az önkéntes egyesülésre. Ez természetesen csak azért volt lehetséges, mert a kurjázsiak, bármilyen öntudatosan léptek is fel kifelé, lelkük legmélyén már régen elégedetlenkedtek életkörülményeikkel, saját életmódjukkal, így tehát Makarenkónak és a Gorkij-telepről érkezett kisszámú kíséretének érkezése még az általános átköltözés előtt ezt az elégedetlenséget méginkább felszínre hozta. Makarenko az

átköltözés előtti állapotot plasztikusan írja le és úgy élezi ki, hogy a kollízió megérlelődésének említett problémájára vonatkozzék.

„Titkos kárörömmel kezdtem figyelni, milyen nehézségekkel kellett most megküzdeniök a kurjázsiaknak, hogy az étkezőbe jussanak, és aztán étkezés után dolgukra menjenek. Útközben odafelé minduntalan összeütköztek gerendákkal, árkokkal, fűrészekkel, felemelt baltákkal, meszesgödrökkel, malterhalmokkal és – saját lelkükkel is. Ezekben a lelkekben minden jel szerint tragédiák voltak születőben, egyáltalában nem tréfás értelemben vett, hanem valóságos Shakespeare-i tragédiák. Meggyőződésem, hogy sok kurjázsi szavalgatta akkor magában: »Lenni vagy nem lenni, ez itt a kérdés« . . . Visszasompolyogtak az udvarra, ott ólálkodtak a munkahelyek közelében, de bajtársaik előtti hamis szeméremérzetből nem tudták rászánni magukat, hogy kitűzzék a fehér zászlót, és engedélyt kérjenek, hogy legalább valamilyen tárgyat vihessenek egyik helyről a másikra."

Csak ezen az alapon vált lehetségessé, hogy minden ellenállást játszi könnyűséggel rohanjanak le a Gorkij-telepesek, tüstént megérkezésük után. A győzelem teljesnek látszik. De Makarenko gondterhelten látja, hogy a kollízió és vele a katarzis még nem volt elég mély és széles. Ezt mondja: „A kurjázsiak zöme egy nap alatt meggyőződött arról, hogy az odaérkező szakaszok jobb életet hoznak nekik, hogy tapasztalt emberek jöttek rajtuk segíteni, és hogy ezekkel tovább is együtt kell haladniok . . . De csak tudatukat nyertem meg, ez pedig borzasztóan kevés. Mindjárt másnap egész jelentőségében ráeszméltem erre." További lépésekre volt tehát szükség, részben érvényesíteni kellett a mindennapi gyakorlatban a Gorkij-telep stílusát, a tisztálkodástól egészen a munkafegyelemig, részben pedig az új helyzet ellentmondásaiból új kollíziók állottak elő, melyeknek kihordása megkönnyítette, hogy az egyelőre csak tudatosan szerzett élmények az egész ember lelki birtokává váljanak, jövendő helyes cselekvésének és magatartásának alapjává.

Ennek okát nem nehéz belátni. Amíg a közösség egyes tagjaiban mutatkoznak ugyanolyan hajlamok és meggyőződések, amelyek a kollektíva stílusával ellentmondásban állanak, ámde az ellentmondásokat a mindennapi gyakorlat letompítja vagy kibontakozásukat epizódszerű súrlódásokig tűri csupán, addig az ilyen ellentmondások – persze csak az egyén és közösség szempontjából lényeges és nem mindkét fél szempontjából átmeneti ellentmondásokról beszélünk – önmaguktól elenyésznek, tehát soha nem lehet őket valóban megszüntetni . . . Az ilyen ellentmondások letompulása a mindennapi életben persze puszta látszat. Valójában az egyes ember erkölcsi zsákutcába kerül, a közösségben pedig bomlaszt a rejtett erkölcsi rothadás. A kollízió viszont,

amely a sokáig rejtőző ellentmondások nyílt megjelenésében, kirobbanásában fejeződik ki, csak akkor oldható meg kielégítően, ha egyrészt a közösség kíméletlenül ragaszkodik saját stílusának követeléseihez, másfelől pedig a vele ellentétbe került egyént éppily kíméletlenül arra kényszeríti, hogy magatartásából minden következtetést levonjon, ennek egész tartalmát végiggondolja és átélje, hogy tehát felismerje: ez a magatartás teljesen összeegyeztethetetlen a további élettel a közösségben, így tehát az egyén számára az értelmes életnek nincs lehetősége, ameddig e magatartás mellett kitart.

Az ősi kollíziós tapasztalatok pedagógiai kihasználása Makarenkónál, a „robbanási elmélet" – akár tudatosan idézik elő a robbanást vagy gyorsítják kitörését, akár spontánul keletkezik, és csak felhasználása tudatos – lényegében tehát abban áll, hogy a kollíziókat egészen radikálisan keresztülverekszik az egyén meghajlásáig vagy megtöréséig; hogy a konfliktus végigvitele során minden morális meghatározó elemét a legvégsőkig átgondolják, a legvégsőkig elviszik, és az élet felszínére emelik; hogy a kollízió középpontjában álló egyén kérlelhetetlen, kompromisszumot nem tűrő választás elé kerül. Csak ha gondolatilag és magában az életben arra kényszerül, hogy magatartása minden következményét világosan lássa, megértse és gyakorlatilag vállalja, állhat elő világos választás aközött: hű maradjon-e eddigi magatartásához és vállalja a kitaszítást a közösségből, vagy teljes belső fordulatot hajtson-e végre, erkölcsileg átgyúrja magát, más emberré váljon.

Amit tehát a tragikus konfliktusokban a hős katasztrofális bukása a legtöbb ember előtt elfed (a „tragikus bűn", a „kiengesztelődés", sőt a „pántragizmus" hamis polgári elméleteinek is itt van az elméleti gyökerük), most nyilvánvalóvá lesz. A kollízió az egyén számára – mint a forradalom a népek számára és a tragédia a művészetben – éppen azt jelenti, hogy az élet maga minden tendenciáját és meghatározó vonását a végsőkig kiélezi és ezáltal az egyén, a pártok, az osztályok lényege, szándékaik és meggyőződéseik a végig vitt gyakorlaton, a helytálláson vagy csődön megmérhető és igazi megvilágításba kerül. Lenin többször írta le hasonlóképpen a forradalom lényegét. Az első (1905-ös) forradalom, mint mondja, „az orosz társadalom *minden* osztályát és fontos pártját egymásnak és az egész világnak valóságos mivoltában mutatta meg, az érdekek, cselekvési módok, legközelebbi és távolabbi célok valóságos kölcsönhatásában". Vagy egy másik helyen ugyancsak az első forradalomról szólva; „Minden osztály nyíltan lép fel. A tömegek cselekvése minden programot és taktikai felfogást próbára tesz . . . Ennek az időszaknak minden hónapja legalább annyi ismeretet szerzett a tömegeknek és a vezetőknek, az osztályoknak és a pártoknak a politikai tudomány alapelemeiről, mint egy év úgynevezett békés, »alkotmányos« fejlődés."

A forradalom győzelme, a szocializmus felépítése itt természetesen alapvető változásokat hoz. Ennek a döntő különbségnek fontossága azonban nem homályosítja el azt a tényt, hogy a kollízió megőrizte a leglényegesebb ismérvét: egy társadalmi-erkölcsi ellentmondás átcsapását a mennyiségből a minőségbe, az elméleti és gyakorlati radikalizmust ez ellentétek megvívásában és ezáltal minden meghatározó vonás feltárását. Ha a „felülről végrehajtott forradalom" a Szovjetunió mezőgazdaságában robbanás nélkül ment is végbe, azért nemcsak gazdaságilag volt alapvető és gyökeresen végrehajtott átalakulás, hanem minden problémája elméletileg és gyakorlatilag egyaránt a legnagyobb élességgel oldódott meg, benne a legkülönfélébb kollíziók jelentkeztek – gondoljunk Sztálin cikkére azokról, akiknek a győzelem a fejükbe szállt –, és a kollíziók végigharcolásában természetszerűen nem lehetett szó az ellentétek eltompításáról vagy enyhítéséről.

Eddigi fejtegetéseinkből következik, hogy a robbanás szocialista jellegű átalakulása Makarenko elméletében és gyakorlatában is megtalálható. Itt ismét utalunk rendkívül fontos megállapítására a normális és nem normális gyermekek nevelése közötti különbségről. Mit jelent mármost Makarenko módszere szempontjából ez a különbség? Először is azt, hogy Makarenko a normálist mindig társadalmi jelentésében fogja fel, nem pszichológizáló módon, mint a polgári befolyás alatt álló pedagógusok. A polgárháború korszaka tömegesen tette a gyermekeket hontalanokká és ezzel bennük, noha pszichológiai értelemben nagy többségükben teljesen normálisak voltak, aszociális, antiszociális szokásokat, magatartásokat stb. idézett elő. Makarenko módszerének célja, hogy ezeket kiküszöbölje, a gyermekeket társadalmi szempontból normális, tehát szocialista emberekké nevelje. A szenvedélyek megtisztítása a kollízió által ezekben az esetekben csupán erőszakos robbanással következik be. Mert ezekkel a gyermekekkel csak így lehet érzékeltetni a társadalmi válaszutat, amelyre többnyire hibájukon kívül jutottak, így lehet előidézni bennük a fordulathoz szükséges megrázkódtatást.

De Makarenko minden olvasója megfigyelheti, hogy ezek a kollíziók – a növendékek többségének életképes közösséggé való fejlődésével – megváltoztatják jellegüket és tónusukat. Mindez természetesen sok válságon és visszaesésen keresztül történik; olyan esetekben, mikor elvadult, abnormális állapotokban megrögződött gyermekeket kell ránevelni a Gorkij-telep stílusára, természetesen még sokszor kell a régi eszközökkel dolgozni. Mégis minél elevenebb és tartósabb hatásúvá válnak a telep hagyományai, annál kevésbé van erre szükség. (Makarenko második regényének tónusát is ez a minőségi változás határozza meg.)

Azt jelenti ez, hogy a kollíziók egyebek közt, akár a „robbanásos" jellegűek,

normális gyermekeknél teljesen kizártak? Makarenko semmi ilyesmit nem mond. Egy „rendkívül differenciált taktikáról" beszél. Tehát javított és kifinomított eljárási mód szükséges normális gyermekeknél, de nem a módszer elvi megváltoztatása. Ezt azzal indokolja, hogy a normális körülmények között normálisan felnövő gyermekeknek nincs szükségük „az akarat erős megnyilatkozásaira, szembeszökő érzelmekre", éppen mert normális életük bennük már kifejleszti a készséget a szocialista magatartásra. Két végpontján röviden így foglalható össze ez a fejlődési ellentét: először arról van szó, hogy a praktikus semmiből, „abnormális" gyermekekből, elméletileg és gyakorlatilag felkészületlen nevelőkből egy még korántsem szocialista környezetben szocialista közösséget kell kialakítani, a kollektíva minden egyes tagját válságokon és kollízión át egy egész életet irányító szocialista tudat fokára kell emelni. Normális gyermekek nevelésében ez a külső és belső környezet az iskolán belül és azon kívül a szocializmus fejlődésében magától adódik. Most a pedagógia elméletében és gyakorlatában a szocialista élet kifejlett meghatározó vonásai működnek már. Makarenkónak ezeket a meghatározó vonásokat a közösségben felkeltett energiák segítségével, a szocialista állam és a kommunista párt támogatásával még előbb életre kellett hívnia a Gorkij-telepen, hogy aztán azok kibontakozhassanak. Ezért éreztük magunkat feljogosítva arra, hogy művét a szocialista pedagógia „eredeti felhalmozásának" nevezzük.

Az új ember kovácsa nagy művészi alkotás. Ez minden olvasó közvetlen élménye. De ha számot kell adnia erről az élményről és a könyv művészi értékét esztétikailag kell feltárnia, sok olvasónál bizonyos zavar, sőt tanácstalanság mutatkozik.

Miért? Makarenkónak ezt a művét nehezen lehet bármelyik irodalmi műfajba besorolni. Az *Igor és társai* kiváló regény, itt ilyen természetű probléma nincsen. Miért van tehát itt? Nem azt kellene talán mondanunk: teljesen új életanyaggal találkozunk itt, amelyet az első betűtől az utolsóig feszült érdeklődéssel fogadunk magunkba – bánjuk is, milyen eszközökkel éri el a mű ezt a hatást? Mit törődünk a formákkal, mikor maga az életanyag tartalmi, eszmei újdonságával és mélységével hat ránk? Ezek a kérdések első hallásra nagyon meggyőzően hangzanak, de mégis csak féligazságokat tartalmaznak, ezért túl kell mennünk rajtuk.

Mindenekelőtt igaz az, hogy *Az új ember kovácsa* hatásában az eredeti és meggyőző élettartalom gazdagsága a közvetlenül döntő mozzanat. De kérdés, valóban közömbös-e, milyen irodalmi közeg, a szavak milyen közege közvetíti az anyag hatását? Valóban úgy áll-e a dolog, hogy minden valódi és tartalmilag gazdag életanyag kiváltja ezt a hatást, akárhogyan terítik is elénk? Elég

a kérdést feltenni, máris látjuk, hogy nem így áll a dolog. Minden irodalom, főként minden olyan irodalom, amely érdeklődését valóban új életanyagra irányítja, tömegével mondhat magáénak olyan művészi alkotásokat, amelyeken az unalommal küzdve, keservesen kell magunkat átverekednünk, noha olvasás közben és utána – persze értelmünkkel – folyton megállapítjuk, hogy új tartalommal van dolgunk, hogy az író közölnivalója fontos és jelentős, sőt, hogy amit belőle merítünk, más síkon elméletileg és gyakorlatilag hasznosan értékesíthetjük. De az olvasmány – mégis – egy cseppet sem ragad magával.

Látjuk: akad itt azért probléma. Még azt is megállapíthatjuk, hogy az olyan művek, amelyekben az életanyag tisztán mint életanyag hat ránk, amelyekben szinte közvetlenül az élet szemlélőivé válunk, jóval ritkábbak azoknál a jelentős művészi alkotásoknál, amelyek ugyan szintén gazdag bőségét tárják fel az emberi világnak, de amelyeknél, anélkül, hogy erről mindig tudatosan számot adnánk magunknak, állandóan érezzük a művész irányító kezét. Tehát, hogy az ábrázolási mód a világ tiszta tükrévé változzék, hogy az író, Le Sage ördögéhez hasonlóan, csak az emberi lakások fedelét tolja el, és nyomban közvetlenül látjuk az emberek életét, amilyen az a valóságban, hogy – Schiller egy híres mondását visszájára fordítva – az anyag megsemmisítse a formát, ez igazán az irodalomtörténet legnagyobb ritkaságai közé tartozik.

Noha ez a kettős felosztás csak a művészi hatás különbségét jelzi és semmiképpen sem célja, hogy esztétikai rangsort alakítson ki, mégis arra vall, hogy itt esztétikai probléma lappang. Ez a probléma különösen olyan időkben válik égetővé, mikor egy minőségileg megváltozott élet újdonsága tör reánk. Minden igazi forma mindig egy konkrét tartalom formája. A forma beteljesedését és ennek a beteljesedésnek az ismérveit azonban sohasem mint magában való forma éri el, hanem kizárólag azáltal, hogy mennyit emel felszínre a tartalom döntő meghatározó vonásaiból és miképp önti ezeket a meghatározó vonásokat különleges életjelentőséget kifejező és ábrázoló formába. Minél jobban telítődik egy kor új tartalmakkal, annál erősebben fenyegeti a művészetet és a művészet átélését két hamis véglet. Egyfelől könnyen megeshet, hogy a pusztán közzétett, nyers, megformálatlan új tartalmat esztétikailag túlbecsülik és elhanyagolják a művészi ábrázolás fontosságát. Másfelől – és ez a veszély főként a kritikusokat fenyegeti – kiindulhatnak olyan formai felfogásokból is, amelyek elmúlt idők régi tartalmait fejezik ki, ezekből akarják megállapítani az esztétikai zsinórmértéket minden művészet megítéléséhez, és ez aztán szükségképpen teljes vakságot idéz elő a művészileg újjal, néha korszakalkotóan újjal szemben, amely ilyen művekben fellelhető.

Az önéletrajzi elemet *Az új ember kovácsá*ban már kiemeltük. Ezzel Makarenko ábrázolási módjának egy fontos mozzanatát jelöltük meg. Persze csak

azok számára, akik a legnagyobb önéletrajzi írásokból megtanulták, hogy az önábrázolás korántsem jelenti az önéletrajz alanyának és tárgyának eluralkodását, előtérbe állítását. Ellenkezőleg. A klasszikus önéletrajzok közvetlen tárgya ugyan mindig egy jelentős személyiség fejlődése. A valóban kiemelkedő egyén azonban súlyát és átütő erejét mindenekelőtt annak a képességének köszönheti, hogy képes gyümölcsözően tanulni kora kialakuló fontos tendenciáitól, ezeket szervesen be tudja kebelezni képességeinek fejlődésébe és a maga részéről ezen az alapon hozzájárulhat fokozottabb kibontakoztatásukhoz. Ebben az értelemben adott számot Goethe és Gorkij saját életútjáról. Mindkettőnél – és ez tipikus, kanonikus vonás – a külvilág és a legfontosabb koráramlatok ábrázolása alkotja a mű legnagyobb részét; maga a művész csak velük való kölcsönhatásában jelenik meg mint termékük. Ily módon a nagy egyéniség kialakulása történelmi eseménnyé válik; éppen a társadalmi-történelmi környezet széles és mély rajza, nyomatékos hangsúlyozása tünteti fel úgy a szerző személyiségét, amilyen az a valóságban: világtörténelmi egyéniségnek.

Beszéltünk a Makarenko művében található önéletrajzi elemekről. Ebből éppúgy következik az önábrázolás imént említett típusával való hasonlóság, mint a lényeges eltérés tőle. A hasonlóság abban áll, hogy Makarenko sem „belülről", mintegy lélektani elemzéssel fejezi ki saját fejlődését, hanem az élet és a Gorkij-telep növekedésének ábrázolásán keresztül: a telep fejlődési szakaszai határozzák meg az ő személyiségének kibontakozását is és húzzák meg körvonalait. Elsősorban a pedagógusét. És itt már kezd érvényesülni a különbség is: míg a klasszikus önéletrajzokban a szerző teljes személyisége a központi tárgy, addig Makarenko csak azt akarja megmutatni, hogyan fejlődik ki mint nevelő, mint a szocialista nevelés szervezője és teoretikusa. A végső eredmény persze az, hogy Makarenko egész okos és erős, éleselméjű és meleg, kíméletlenül kemény és humoros személyisége áll előttünk, de mert ez nem közvetlenül, hanem ilyen kerülő úton következik be, a különbség rányomja bélyegét a mű egész felépítésére és stílusára.

Még fontosabb az egész koncepció különbsége. Goethe vagy Gorkij – hogy ezeknél a példáknál maradjunk – úgy rajzolja saját fejlődését, mint kivételes személyiség útját olyan környezetben, amely kibontakozásuk elé több-kevesebb akadályt állít. Az ilyen önéletrajzok drámaisága, feszültsége nem utolsó sorban abban áll, hogyan képesek ezek a nagy emberek a fejlődésüket elősegítő elemeket kiválasztani az ellenséges mozzanatok közül és ezeket birtokukba venni. Ebből először is az következik, hogy a valóság befogadásának folyamata áll az előtérben, másodszor pedig – ezzel szoros összefüggésben –, hogy az önéletrajz fő tárgya a gyermekkor és ifjúkor története, mint a személyiség

belső és külső kibontakozásának döntő folyamata; mihelyt a személyiség kivívta világtörténelmileg jelentős körvonalait, az önéletrajz – igen következetesen – véget ért.

Makarenko ezeket a különbségeket második regényében világosan összefoglalja. Zaharovról, aki nyilvánvalóan a szerző vonásait mutatja, ezt mondja: „A forradalmi front e szerény szakaszát egy kis, mindennapi és tisztességes pedagógusokból véletlenül összeverődött csoport szállotta meg. Élükön Zaharov állott, egy ugyancsak hétköznapi ember. Ebben a vállalkozásban csak egy valami nem volt közönséges, csak egy volt meglepő: az az új távlat, amelyet az Októberi Forradalom tárt fel. Ezért állott Zaharov és barátai előtt világosan a feladat: az új ember nevelése." Ez a kijelentés, valamint az első mű itt már idézett végszavai, mely szerint a „pedagógiai hősköltemény" helyére nemsokára a kommunista nevelés módszertanáról szóló tudományos művek fognak lépni, jelzik a feladatnak és megoldása légkörének különbségét.

Ezért az önéletrajz tartalma nem szerzőjének emberi kibontakozása, hanem a szerző útja az elméleti és gyakorlati tisztánlátáshoz hivatása központi kérdéseiben. A műben tehát egyszerre látjuk őt mint kész embert és mint kezdőt, mint olyant, aki élete központi kérdésében még csak kialakulóban van, és felemelkedése erre az érettségi fokra az önéletrajz egyetlen témája. Ez mintha a „nevelési regényekhez" közelítené Makarenko művét, ha a fő hangsúly ezeknél is nem az egész ember kialakulásán, tehát ismét a gyermek- és ifjúkoron volna. Az a tény tehát, hogy csupán egy – persze döntő fontosságú – fejlődési fokot ír le, nempedig az egész személyiség fejlődését a maga keletkezési folyamatában, itt döntő elhatárolást jelent. Ami már abban is kifejeződik, hogy a külvilág túlsúlya e két esetben egészen különböző jelentésű: a klasszikus önéletrajzokban a külvilág a gyümölcsöző befogadás szinte áttekinthetetlen területe, Makarenkónál ellenben épp ily túlnyomóan a cselekvés tárgya, és hogy a hős az eseményekből tanul, az csupán magától értetődő mozzanata a gyümölcsöző tevékenységnek.

Talán még fontosabb Makarenko kijelentése saját személyiségének jelentőségéről. Nem az itt a kérdés, hogy ez az önértékelés objektíve helyes-e (Gorkij ugyancsak nem úgy fog hozzá önéletrajzához, mint egy rendkívüli egyéniség ábrázolásához). Itt azonban, a szerzők minden önmagukra vonatkozó ítéletétől függetlenül, objektív ellentéttel van dolgunk. Akár akarja Gorkij, akár nem, önábrázolása a környező világ mostohaságával szembeni hősi küzdelme révén a rendkívüliség hangsúlyát nyeri el, míg Makarenko ezzel szemben azt hangsúlyozza, hogy a szerző a szocialista építés, az új emberért folytatott harc beláthatatlanul nagy frontján a szervezetten küzdők soraiban áll, ennek a frontnak katonája. Ezt a különbséget nem az egyes írók személyes súlya

teremti meg, hanem a kapitalizmuson, illetve a szocializmuson belüli cselekvés különbsége. Gorkij önarcképe nem szerénytelenebb Makarenkóénál, és Makarenko nagy nevelői művének összessége ragyogó fényben mutatja személyisége jelentőségét. De ettől függetlenül az első esetben egy jelentős személyiség megőrzéséről és kialakulásáról van szó a környezettel vívott harcban, a második esetben pedig többszáz gyermek rendszeres megmentéséről és felneveléséről egy erős és céltudatos akarat jóvoltából, amely azonban – tudatosan – egy szocialista közösségen belül vívja meg harcát, és önnön igazi jelentőségét csak a szocialista építés közösségeihez való kölcsönös viszonyában nyeri el.

Ez a különbség megváltoztatja a mű egész felépítését, egész struktúráját. Mindkét esetben a társadalmi környezet alakjai és eseményei határozzák meg az önábrázolás tárgyát, az írói személyiség kibontakozását. Ez a kölcsönhatás azonban a két esetben minőségileg különböző jellegű: a klasszikus önéletrajzokban – a környező világ túlsúlya ellenére – a hatások eredője az önéletrajzíróban egyesül, más szóval minden ember és minden esemény a reá gyakorolt befolyás által válik súlyossá; Makarenkónál ellenben a környezet a valóságos központ: velük és általuk növekszik maga Makarenko is.

Ennek szerkezetileg az a következménye, hogy a tömeg az ábrázolás legfőbb tárgya. Természetesen a tömeg igen gyakran úgy jelenik meg, mint az egyének kapcsolata az egyénekkel. Míg azonban a klasszikus önéletrajzok ezen a ponton megállanak, itt az előtérbe nyomuló emberi kapcsolatok az egyének között mindig csak a tömeg meghatározott fejlődési fokának kikristályosodásai és az egyének csupán e konkrét módon, szemünk láttára ábrázolt tömegen belül kialakuló áramlatok képviselői (nem pedig csupán társadalmilag fontos rétegek vagy tendenciák képviselői, amilyenek természetesen már a múlt nagy önéletrajzaiban is jelentkeztek). Ezáltal Makarenko személyisége is másképp nyomul a középpontba: ő az az erőközpont, amelyből a tömeg, a közösség és a tömegen belül valamennyi egyén továbbfejlődésének impulzusai kiindulnak, amely segít a tisztázó kollíziók kiváltásában és helyes végigharcolásában.

Mindez merőben új kompozíciós feladatot teremt, amely egyformán különbözik az önéletrajz és a regény felépítésétől. Az első különbségre már rámutattunk. A normális regényszerkezettől *Az új ember kovácsa* abban különbözik, hogy anyaga és annak ábrázolási módja nem tűri az egyéni cselekményt, a mesét. De ne higgyük, hogy itt Makarenko valamilyen „írói" sajátosságáról van szó. Második könyve szabályos – éspedig igen jó – regény, egészen szabályos egyéni mesével, szabályos és világosan áttekinthető epikus felépítéssel. Az író a csavargó életbe tévedt Igor–Ványa–Vanda–Rizsikov-csoport sorsát és átnevelését ábrázolja benne. A telep lakóinak és a növendékeknek közös-

sége, élén Zaharov-Makarenkóval, ugyancsak szabályos, regényszerű módon belső és külső értelemben vett környezetet alkot. A regény elbeszéli, hogyan illeszkednek bele az „újak" (a teljesen elzüllött és valóságos bűnözővé lett Rizsikov kivételével) a lényegében teljesen kifejlődött közösségbe.

Az új ember kovácsa esetében egészen más a helyzet. Ennek témája az, hogyan keletkezik maga a közösség, hogyan nőnek ki felépítésének, a tagok emberi összetartozásának elvei egy zűrzavaros valóságból és hogyan tudatosítja Makarenko ezeket az elveket; valamint azt, hogyan emelkedik a közösség minden válság és visszaesés ellenére állandóan magasabbra, miképp lesz egyre szilárdabb, éspedig úgy – ami a szerkezet szempontjából nagyon fontos –, hogy a legfejlettebb növendékek elhagyják a telepet, és tovább képezve magukat, belépnek a voltaképpeni életbe, miközben folyton újonnan érkező embereket kell asszimilálni, anélkül, hogy a közösség stílusának felfelé nyomuló mozgása megtörne. A szabályos regény egyéni meséje nem lehet egy ilyen téma összetartó fonala. Az egyéni „fluktuáció" közben is szüntelenül növekvő és erősödő közösség, a Gorkij-telep lakóinak tömege a mű voltaképpeni „hőse".

Ugyancsak téves volna azonban, ha valaki *Az új ember kovácsá*ban egy „tárgy", egy miliő regényét látná, ahogyan az a zolai naturalizmus óta a polgári irodalomban elterjedt és még a szocialista irodalom kezdeti tapogatódzásaira is bizonyos fokig hatott. Ez a tematikai felfogás a kapitalista társadalom fetisizáló tendenciáiból fakad, hisz az emberi tevékenység tárgyaiban nem emberi viszonyok közvetítéseit látják, hanem magát a voltaképpeni költői tárgyat. Mint Háy Gyula helyesen jegyezte meg, ezzel összetévesztik a témakört a konkrét irodalmi témával. Makarenkónak az ilyen törekvésekhez semmi köze. Az ő irodalmi látása, mint minden nagy íróé, defetisizáló: nemcsak tüstént meglátja a konkrét társadalmi-emberi viszonylatokat és minden dologi közvetítő láncszemet ösztönös költőiséggel a kellő, társadalmi hatásának és valóságának megfelelő helyre állít, hanem – mint fentebb részletesen kimutattuk – még arra is képes, hogy az ember szemléletéből radikálisan kiküszöböljön minden fetisizáló mozzanatot. Makarenko közösségének tehát semmi köze a Zola-féle gyárakhoz, vásárcsarnokokhoz stb., amelyeket ugyan utólag bizonyos fokig „benépesítenek" emberszabású lakókkal, amelyeknek azonban éppen mint „dolgoknak" az ilyen írói felfogásban költői elsőbbségük van az emberekkel szemben. Makarenko telepe a fejlődés minden fokán konkrét mivoltukban meglátott és elevenen ábrázolt emberek közötti bonyolult, állandóan változó, ellentmondásokkal teli kapcsolatok bonyolult, állandóan változó és ellentmondásokkal teli egysége. A telep íróilag sosem vív ki magának az emberek és emberi viszonyok benne megtestesülő együttesétől függet-

len költői létet; ezért is hiányoznak művéből a romantikus szimbolizmus elemei, melyekkel a tehetségesebb naturalisták témájuk „dologiasságának" prózai jellegét legyőzni vagy helyesebben palástolni igyekeztek.

Makarenko könyvének „hőse" tehát a Gorkij-telep tagjainak konkrét és élő tömege. De ez a meghatározás még további konkretizálásra szorul, nehogy összetévesszük mindenféle hamis modern törekvéssel, amelyhez semmi köze. A hanyatló kor polgári irodalmában ilyen esetekben is a fetisizálásra bukkanunk, az író a tömegeknek a tömegeket alkotó egyénektől független, önálló létet tulajdonít és az egyes emberek és sorsok teljesen feloldódnak ebben a masszában, másodlagossá, sőt semmissé válnak. Makarenko tömege ugyan mindig érezhető, átélt valóság, több, mint tagjainak puszta összege. Elég, ha rámutatunk a telep már említett stílusára, hogy érzékelhetővé tegyük az egyének konkrét összefüggését a tömeggel. De a tömeg állandó és szakadatlanul befolyásoló jelenléte a telep minden egyes tagjának életében korántsem jelenti azt, hogy az egyes események ábrázolásában az egész tömeg állandóan jelen lenne, mint konkrét és az ábrázolásban uralkodó elem. Ellenkezőleg. A Makarenko-elbeszélte események túlnyomó részében mindig egy konkrét személyiség vagy egy konkrét egyénekből összetevődő csoport áll az előtérben és mindig egyéni sorsuk forog kockán.

Hogyan keletkezik mégis a könyv minden pontján a tömeg jelenlétének művészi élménye? Először is azáltal, hogy a tömeg minden fontos egyéni esemény aktív résztvevője. Nem egyszerűen csak kísérő vagy kommentáló kórus tehát, hanem a drámai történés cselekvő résztvevője. Másodszor azáltal hogy az egyén a közösség növekedésével párhuzamosan, még egyéni cselekvésében is, még ha személyes sorsa közvetlenül előtérben áll is, mindig úgy érzi: a tömegből vétetett, és tevékenységét is ez az összefüggés határozza meg. Harmadszor pedig azáltal, hogy az egyén és a tömeg közötti viszony művészileg mindig viszonylagossá válik: ugyan egyes emberek azok, akikre – a tömegből kiemelkedve – meghatározott események következtében az előtérben éles fény esik, mihelyt azonban ügyük elintéződik, sokszor hosszú időre eltűnnek a tömegben. Mások kerülnek a rivalda fényébe, s ők maguk mint egy újabb epizód főalakjai vagy mellékfigurái csak akkor lépnek ismét előtérbe, mikor saját ügyük vagy a közösség életében játszott egyéni szerepük ezt megkívánja.

Ennek a szerkesztési módnak az a következménye, hogy az elbeszélés során szinte áttekinthetetlenül sok egyes alak lép elő plasztikusan a tömegből, válik legmélyebb életproblémáival együtt közeli ismerősünkké – éppen itt nyilvánul meg a kollízió drámai formájának művészi funkciója, amelynek etikai és pedagógiai oldaláról már részletesen beszéltünk –, úgyhogy az egyes

alakok gazdagsága emlékezetünkben egy valóságos tömeg benyomásává sűrűsödik. Ez a tömeg azonban felépítési módja következtében már nem alaktalan massza, mint a polgári irodalom tömegei. Gazdagon tagolt: saját arculata van, amelyben azonban nem mosódnak el az egyének személyes jellemvonásai. Másfelől Makarenko technikája, az tehát, hogy hősei váltakozva kilépnek a tömegből, illetve teljesen vagy időlegesen eltűnnek benne, ugyancsak fokozza az olvasónak azt a benyomását, hogy mindig mozgó, egyéni sorsokon keresztül egyre magasabbra fejlődő tömeggel van dolga. Mert az egyes esetekben mind az előtérbe lépés, mint a háttérben maradás szerves összefüggésben áll a tömeg konkrét lényegével és sorsával. Az egyén és a tömeg természetes eltérése nem szűnik meg, de a valőrök átmeneteinek végtelen sokaságát bontja ki, amennyiben az egyes alak előrenyomulása és eltűnése, fő- és epizódszerepe közben a legkülönbözőbb megvilágításokba kerül, amennyiben az előre és hátra irányuló mozgások váltakozása dinamikus jelleget ölt és ezzel mind az egyes ember, mind a tömeg folyton új fényben és árnyékban, fokozatos színátmenetekkel és éles kontrasztokkal, plasztikusan és egyszersmind atmoszférikusan formálódik ki.

Ez pedig egészen eredeti, az anyagból szervesen kinövő, természetes magától értetődőséggel szemünk láttára kibontakozó epikus szerkesztés. De mint minden művészi eredetiségnek, ennek is vannak előzményei; más szóval döntő meghatározásaiban lényegileg ugyan új, ám egyszersmind a világirodalom haladó hagyományainak folytatása. Mert az egyén és tömeg efféle ábrázolása szükségképpen foglalkoztatta már az osztálytársadalmak jelentős realistáit. Különösen az a formája, amely Makarenkónál jut – csak a szocializmusban lehetséges – tökélyre. Azok a nem is sejtett, nagyszerű lehetőségek, amelyek a legegyszerűbb, legkevésbé feltűnő emberekben szunnyadnak, itt konkrétan kifejlett mozgásukban jutnak kifejezésre. Goethe Dorothea, Walter Scott pedig Jenny Deans alakjában, a *Midlothian szíve* című regényében tűzte ki magának először ezt a feladatot. A művészi megoldás mindkettőjüknél úgy alakul, hogy hőseiket egy előre nem látott megrázkódtatás hirtelen rendkívüli erkölcsi tulajdonságokat követelő tett elé állítja. Mindkét nőalak annak előtte átlagos, szürke életet élt a hozzájuk hasonlók tömegében. A váratlanul felmerült nehéz feladat megoldásában mindkettő nagyszerűen kitesz magáért; a rendkívüli teljesítmény után viszont mindkettő nyomtalanul eltűnik a hétköznapi életben. Ebben az ábrázolási módban – a polgári társadalom korlátain belül – igazi demokratizmus, a népi erők mély szeretete és az iránt való erős bizalom tükröződik. Goethe és Walter Scott – éppen ezáltal, hogy a nagy próbatétel úgyszólván véletlenül következik be és a két alak további életében többé semmi átlagon felüli nem történik – azt mutatja meg, hogy

Dorothea és Jenny Deans erkölcsileg kiváló, egyébként semmiképp sem kivételes személyiségek, csak a néptömegekben, a népéletben lappangó legjobb erkölcsi képességek képviselői; arra a lendületre, amely sorsukban felfelé ível, rajtuk kívül még számtalan sokan képesek lettek volna.

Nem akarunk most e probléma ábrázolásának fejlettebb formáira kitérni, például Tolsztoj háborús leírásaiban vagy különösen Gorkij *Az anya* című regényében, ehelyett vessünk egy futó pillantást arra az ellentétre, amely e fejlődés polgári kezdete és eddigi szocialista betetőzése között felismerhető, mert így világosabban láthatjuk Makarenko egyéni mivoltát. Már az a tény, hogy Goethe és Scott egyaránt egyes esetet ábrázol, míg Makarenkónál az egyes esetek csak epizódjai, legjobb esetben csomópontjai az összmozgásnak, nagyon világosan mutatja ezt az ellentétet. Még ha egyelőre csak mennyiségileg fognánk is fel a különbséget, akkor is valami minőségileg új ötlene itt a szemünkbe: Goethénél és Scottnál mintegy az erkölcsi fellendülésnek arról az elvont lehetőségéről van szó, amely a plebejus tömegek egyes tagjaiban bekövetkezhet. Sorsukat éppen ezért átszövi a véletlen sokfélesége: maga a választott alak, de még inkább a kiváltó ok is véletlenszerű. Ezért ugyanazon tömeg más tagjainál e fellendülés képessége – éppen a lehetőség elvont formája következtében – nagymértékben a homályban marad.

Mindez azonban Makarenkónál egészen konkrétan jelentkezik. Először is, sok hősének helytállása (és oly kevés kudarca) – ez az, amit átélünk, így hát a tömeg fejlődőképessége többé nem egy szükségképpen eléggé véletlenszerű példán, hanem magán az egyes emberekre tagolódó tömegen igazolódik. Másodszor, Makarenko minden alakjának felemelkedése a korábbi hétköznap tompaságából nem egy kivételes esemény kiváltotta kivételes tett – amely tehát ugyancsak a véletlen megszüntethetetlen mozzanatait hordozza magán – hanem a társadalmilag szükségszerűen fellépő és megerősödő új élet szükségképpeni része. Ezért hát a válságok és kollíziók, a nyomukban járó erkölcsi fellendülések többé nem hullanak vissza a régi élet vigasztalan szürkeségébe, hanem egy mindig magasabbra emelkedő lét szükségszerű lépcsőfokait alkotják. Harmadszor: a bemutatott, gyakran igen válságos fejlődést itt az író szocialista tudatossággal irányítja. Ezáltal a kiváltó események is sokat vesztenek véletlenszerűségükből, mert mégha közvetlen értelemben spontánul következnek is be, tudatos pedagógiai kezelésük a véletlent a szocialista életvitel szükségszerűségévé alakítja át.

Az új ember kovácsa lapjain tehát egyfelől egyes érdekes események, kalandok laza sorozatával van dolgunk, mint a 17. és 18. század jelentős regényeiben. Míg azonban másfelől e kalandsorozatokban – a 19. század regényével ellentétben – hiányzik az ábrázolt környezet konkrét összefogó egysége,

Makarenkónál, ha sajátos módon is, éppen ez (a szocialista építéstől körülvett Gorkij-telep) az összetartó közeg; méghozzá művészileg nyomatékosabban, mint a nagy kritikai realistáknál. Balzac, hogy meghatározza a szerkesztés különbségét elődei és a saját törekvései között, a 17. és 18. század regényét mint az eszmék irodalmát jellemezte. Teljes joggal, mert ebben az irodalomban, amely még a viszonylag kialakulatlan polgári társadalomból merítette tárgyát, az „eszmék" jelentették a szerkezetileg lazán összefüggő kalandok művészi összegyúrásának kovászát. A polgári társadalom megerősödésével, amely a maga valóságában összetartó és egységesítő létalapja minden történésnek, létrejön mint visszatükrözés a tulajdonképpeni értelemben vett modern polgári regény, amelyet Balzac későbbi tendenciáinak helyes felismerésével már kortársainál (Victor Hugónál stb.) „a képek" (imagines) irodalmának nevezett. Balzac saját művészetét az így keletkező két irány „eklektikus" szintézisének tekintette, amelyek közül az egyik az „eszmék" irodalma, a másik pedig azokból a tendenciákból adódik, amelyek az új élettényeket művészi értelemben közvetlenül (festői módon stb.) igyekeznek tükrözni. Akármilyen pontatlan és helytelen az „eklektikus" kifejezés, mint Balzac művészi teljesítményének jellemzése, mégis tisztán kiviláglik belőle az „eszme" és valóság problematikája mindazokban a megoldásokban, amelyekig a polgári realizmus – társadalmi korlátainál fogva – kiverekedhette magát. Csak a szocialista társadalomban, éppen az eszme és valóság Marx által megállapított helyes viszonya következtében teljesülhet be Balzac álma, hogy következetesen ábrázolt egyetemes valóságalapon „eszmei" irodalom születhessen. Makarenko hasonlósága és eltérése jelentős elődeihez viszonyítva – a realista hagyományok viszonya a minőségileg újhoz – ebből a szempontból még világosabbá válik előttünk.

Az új ember kovácsa felépítése olyan eseményekből áll, amelyek nem kapcsolódnak mesévé és mégis szerves egységet alkotnak. A mű minden részletet nagyszabású realizmussal ábrázol, lényegében azért mégis tipikus megtestesítője az „eszmei" irodalomnak. Hiszen a Makarenko ábrázolta világ leglényegesebb eredménye éppen egy „eszme", a szocialista pedagógia eszméjének megszületése. Itt ismét megcsodálhatjuk Makarenko művészi eredetiségét. Műve, mint már láttuk, olyan egyes eseményekből tevődik össze, amelyek többnyire kollíziók alakjában jelentkeznek. Ezekből születik meg a műben a szocialista pedagógia, de nem mint „végcél". Ellenkezőleg, a mű művészi menete abból áll, hogy az egyes kollíziókban egy meghatározott fejlődési fok ellentmondásait harcolják végig; az így keletkező magasabb fejlődési fok ismét magasabbrendű ellentmondásokat szül és ezeknek megfelelően, végigharcolt kollíziókat és megoldásokat stb. Így tehát az egész művön, noha szük-

ségképpen hiányzik belőle az egységesen egyéni mese, végigvonul a keletkező, önmagukat megteremtő és feloldó, majd önmagukat újrateremtő ellentmondások egységes árama, betetőzésképpen pedig megszületik a közösség megszilárdult stílusával, sőt a fogalom szintjére emelkedik Makarenko szocialista pedagógiájában.

Klasszikus ábrázolása ez az eszme és valóság dialektikus viszonyának; az eszme mint a társadalmi létmeghatározások és folyamatok terméke és egyszersmind mint megváltoztatásuk motorja, átalakulásuk felgyorsítója jelentkezik itt – és az ellentét mint a valóság mozgató elve a létet és a tudatot tekintve egyaránt. A „klasszikus" szót itt Marx és Engels értelmében használtuk, akik e szóval mindenekelőtt reális összefüggések megjelölését látták, akik számára tehát esztétikai használata csak származékos lehetett, valami, ami csak akkor igazolódik, ha tartalma és formája esztétikailag helyes visszatükrözése egy a társadalmi életben klasszikusnak nevezhető tényállásnak. Így klasszikus Marxnál az angol kapitalizmus fejlődése, Engels pedig általánosságban úgy beszél a logika tárgyalási módjáról, mint a valóság „helyesbített tükörképéről", de . . . „olyan törvények szerint helyesbített ez, amelyeket maga a történelem tényleges menete szolgáltat, amelyben minden mozzanat fejlődésének azon a pontján vehető szemügyre, amelyen eléri teljes érettségét, klasszikus formáját". Engels meghatározása – a valóság művészi tükröződésének sajátosságából következő minden változatával együtt – az esztétikára is érvényes.

Ebben az értelemben merjük Makarenko művét klasszikusnak nevezni. Úgy ábrázol ez egy jelentős életfolyamatot, hogy annak minden foka teljes és kibontakoztatott érettségében jelenik meg, hogy minden döntő meghatározása valóságos ellentéteinek mozgásában fejlődik ki: a keletkező szocialista társadalom szemünk láttára teremti meg magasabb fejlődésének fontos hordozó eszközét. Az anyag klasszikus mivolta határozza meg tehát formájának eredeti klasszikus mivoltát. Mert ahol egy jelentős író valódi és ezért újszerű életanyagot fedez fel, mindig hamisítatlan forma keletkezik, akármilyen kevéssé felel is meg a formával kapcsolatos előítéleteinek. Itt az író a szocialista pedagógia „eredeti felhalmozását" mutatta be. Nemhiába emlékeztet tehát ez a forma a távolból olyanokra, amelyek ugyancsak még keletkező életviszonyokat igyekeznek tükrözni. De mivel a szocializmus keletkezése bármely adott területen döntő meghatározásait tekintve mindig valami elvileg új minőséget jelent, a művészi formának is, amelyben ez a folyamat megjelenik, ehhez képest különböznie kell minden előbbitől. A klasszikus jelleg tehát egyáltalában nem ellentéte – mint azt a formalista szemlélet véli – a valóságos eredetiségnek, az új tartalom és a belőle szervesen keletkező új forma eredetiségének, hanem ellenkezőleg, annak művészi beteljesedése.

Szolzsenyicin: Ivan Gyenyiszovics egy napja

A novella és a regény esztétikai viszonyát gyakran vizsgálták már: e tanulmány szerzője is foglalkozott vele. Sokkal kevesebbet beszéltek történelmi kapcsolatukról, arról, hogy az irodalom fejlődésének folyamán miként hatottak kölcsönösen egymásra. Pedig itt egy fölöttébb érdekes és tanulságos probléma rejlik, amely épp a mai helyzetre különösen jellemző fényt vet. Arra a sokszor felbukkanó tényre gondolunk, hogy a novella vagy a valóság nagy epikai és drámai formák által történő meghódításának előfutáraként lép fel, vagy egy korszak végén, mint utóvéd és végkicsengés. Tehát vagy olyan időszakban jelentkezik, amikor a mindenkori társadalmi világ költőileg egyetemes meghódítására *még nem* kerülhet sor, vagy olyanban, amikor *erre már nincs* lehetőség.

Boccaccio és az olasz novella ebből a szempontból a modern polgári regény előfutáraként jelenik meg. Olyan korszakban ábrázolja a világot, amelyben a polgári életformák diadalmasan nyomulnak előre, és az élet legkülönfélébb területein egyre inkább szétrombolják és a sajátukkal helyettesítik a középkori formákat, de a tárgyak, az emberi viszonylatok és magatartásmódok totalitása a polgári társadalom értelmében még nem alakulhatott ki. Másrészt a Maupassant-i novella annak a világnak a zárósora, amelynek keletkezését Balzac és Stendhal, fölöttébb problematikus kiteljesedését pedig Flaubert és Zola ábrázolta.

Ilyen történelmi viszony csak műfaji sajátosságok alapján jöhet létre. Utaltunk már a tárgyak totalitására, mint a regény extenzív egyetemességének legjellemzőbb vonására; a drámai totalitásnak más a tartalma és a szerkezete, de mindkettő az ábrázolt élet átfogó teljességére törekszik, a kor középponti kérdéseihez való mindenoldalú emberi pro és kontra állásfoglalás mindkettőben a típusok totalitását eredményezi, és a típusok egymással szemben állva, egymást kiegészítve elfoglalják a korszak történetében őket megillető helyet. A novella viszont nem tart igényt arra, hogy a társadalmi élet egészét

ábrázolja, és még azt sem tűzi ki célul, hogy e teljességet egy alapvető és időszerű probléma szemszögéből tárja fel. Igazsága azon alapul, hogy egy – többnyire szélsőséges – egyedi eset valamely meghatározott társadalom meghatározott fejlődési fokán lehetséges, és puszta lehetősége jellemző e társadalomra. Ezért lemondhat az embereknek, viszonylataiknak és azoknak a szituációknak a társadalmi geneziséről, amelyekben az emberek cselekszenek. Ezért a szereplők mozgatásához nincs szüksége közvetítésekre, és ezért lemondhat a konkrét perspektívákról is. A novelláknak ez a sajátossága persze Boccacciótól Csehovig végtelen benső változatossággal valósulhat meg, de mindenképpen ez a sajátosság teszi lehetővé, hogy történelmileg egyaránt felléphet a nagy formák előfutáraként és utóvédjeként, egyformán lehet művészi képviselője annak, hogy a totalitás *még nem* vagy *már nem* ábrázolható.

Itt természetszerűleg nem törekszünk arra, hogy e történelmi dialektikát akár csak jelzésszerűen is kifejtsük. A félreértések elkerülése végett azonban meg kell mondanunk, hogy a „még nem" és a „már nem" imént vázolt és soron következő fejtegetéseink szempontjából fölöttébb fontos alternatívája korántsem meríti ki a regény és a novella történelmi kapcsolatait. Nagy sereg más viszonylat is létezik, de ezekkel most nem foglalkozhatunk. Csak Gottfried Kellerre utalunk, hogy az itt lehetséges összefüggések sokrétűségét jelezzük. *A zöld Henrik*nek el kellett hagynia a fiatal Keller Svájcát, hogy regényteljességgé bontakozhasson ki. A *Seldwylai emberek* mint ciklus, egymással szembenállva és egymást kiegészítve kitekintést ad egy ilyen regényben nem ábrázolható totalitásra. A kapitalisztikussá vált haza az emberről kialakított kelleri víziónak megfelelően nem is eredményezhet gazdag és könnyűszerrel tagolt totalitást, míg a *Sinngedicht*nek mint kerettörténetnek egymással polemizáló novellái meg tudják adni egy igazi szerelemre megérő pár kibontakozásának ingadozásait, pro-ját és kontrá-ját, amire a Keller számára hozzáférhető világ közvetlen életanyaga egységes regényformában nem lett volna képes. Itt tehát a „még nem" és a „már nem" egyszeri összefonódásával van dolgunk, ami a regény és a novella imént jelzett történelmi kapcsolatait nem szünteti ugyan meg radikálisan, de közvetlenül korántsem sorolható be közéjük. Az irodalomtörténet még sok egészen másféle kölcsönös vonatkozásról tud, de ezeket most nem vehetjük szemügyre.

Ezzel a fenntartással elmondhatjuk a jelenkor és a közelmúlt epikájáról, hogy ama kísérleteiben, amelyekben azt akarja ábrázolni, hogy az ember megvédi saját igazán emberi tartalmát, gyakran a regénytől a novellához vonul vissza. Olyan mesterművekre utalok, mint Conrad *Tájfun*ja és *Árnyékvonal*a vagy Hemingwaynél *Az öreg halász és a tenger*. A visszavonulás már abban is megmutatkozik, hogy a regény társadalmi környezete eltűnik, és

a középponti alakoknak egy tisztán természeti eseménnyel szemben kell megállniuk a sarat. A magányos, csak önmagára utalt hősnek ez a természettel, például viharral vagy szélcsenddel folytatott párbaja az ember győzelmével is végződhet, mint Conradnál; de a novella lényeges tartalma még akkor is az emberek önvédelme marad, ha a történet – mint Hemingwaynél – vereséggel végződik. Ha e novellákat összehasonlítjuk ezeknek az íróknak (és nemcsak ugyanezeknek) a regényeivel, a kontraszt élesen szembetűnik; a regényben a társadalmi összefüggések elnyelik, felőrlik, széttörik, meghamisítják stb. az embereket. Úgy látszik, ezen a talajon hatékony ellenerő nem található, még olyan sem, amelyre tragikus bukás vár. És mivel a jelentős írók semmiképp sem mondhatnak le minden emberi integritásról s benső nagyságról, az ember megmentéséért folytatott utóvédharcban létrehozzák ezt a novella-típust.

A haladás erői a szovjet irodalomban is – a lírán kívül – a novella körül összpontosulnak. Szolzsenyicin bizonyára nem az egyedüli, de ő az, akinek, tudomásunk szerint, valóban sikerült áttörnie a sztalini hagyomány ideológiai védőbástyáit. A most következő fejtegetések azt szeretnék megmutatni, hogy nála – és a hozzá hasonló törekvésűeknél – egy kezdetről, az új valóság első körültapintásáról van szó, nem pedig egy korszak lezárásáról, mint az imént említett jelentős polgári elbeszélőknél.

A szocialista realizmus középponti problémája jelenleg a Sztálin-korszak kritikai feldolgozása. Természetesen a szocialista ideológia egészének a főfeladata ez. Itt az irodalom területére szorítkozom. Ha a szocialista realizmus, amely a sztálini korszak következtében olykor a szocialista országokban is megvető szitokszóvá vált, ismét fel akar jutni arra a magaslatra, amelyet a húszas években elért, akkor újból meg kell találnia a jelenkor emberének reális ábrázolásához vezető utat. Ezt az utat azonban csak úgy lehet végigjárni, ha az író a valósághoz híven ábrázolja a sztálini évtizedeket, a maguk összes embertelenségével. A szektariánus bürokraták azt szokták ezzel szemben felhozni, hogy az irodalom ne vájkáljon a múltban, hanem csak a jelent ábrázolja. A múlt állítólag elmúlt, már teljesen le van győzve, eltűnt a mából. Ez az állítás nemcsak valótlan – már az is bizonyítja, hogy a sztálini kultúrbürokrácia még mindig fölöttébb befolyásos, hogy elhangozhatott –, hanem teljesen értelmetlen is. Amikor Balzac vagy Stendhal a restauráció időszakát ábrázolta, tudta, hogy olyan embereket formál meg, akiknek többségét a forradalom, a Thermidor és következményei és a császárság alakította ki. Julien Sorel vagy Goriot apó puszta árny és séma volna, ha csak pillanatnyi restaurációbeli létezésük tárulna szemünk elé, és sorsuk, fejlődésük, múltjuk ho-

mályban maradna. Irodalmilag ugyanez a helyzet a szocialista realizmus fellendülésének korszakával. Solohov, A. Tolsztoj és a fiatal Fagyejev főalakjai a cári Oroszországból származnak; senki sem érthetné meg polgárháborúban tanúsított magatartásukat, ha nem élhetné át, miként jutottak el a háború előtti korszakból az imperialista háborúnak és a forradalom hónapjainak élményein keresztül addig, ahol éppen állanak és főként – ahogyan éppen állnak.

A szocializmus mai világában még kevés olyan ember vesz aktívan részt, aki a sztálini korszakot valamiképpen nem élte át, akinek jelenlegi szellemi, erkölcsi és politikai fiziognómiáját nem e korszak élményei formálták volna. A „nép", amely a „személyi kultusz" túlzásaitól „érintetlenül" szocialista módon fejlődött és a szocializmust felépítette, még csak hazug vágyálomnak sem jó; éppen azok, akik ezt hirdetik és ezzel operálnak, tudják a legjobban – saját tapasztalatukból – hogy a sztálini uralmi rendszer teljesen áthatotta a mindennapi életet, és hogy kihatásait legfeljebb félreeső falvakban nem lehetett erősen érezni. Így kimondva ez általánosságnak hangzik. De ez a tény különböző emberekre különféleképpen hatott, és az egyes emberek reakciói az állásfoglalások végtelennek látszó változatosságát mutatják. Sok nyugati ideológus olyan alternatívája, mint például: „Molotov vagy Koestler" csak árnyalatokkal állt távolabb a valóságtól, csak árnyalatokkal ostobább, mint az imént jellemzett bürokratikus felfogás.

Ha valóban ez hódítaná meg az irodalom vezetését, akkor a Sztálin-korszak „illusztráló irodalmának" egyenes folytatásával állnánk szemben. Ez a jelenkor durva manipulációja volt: nem a múltnak és a valódi emberek reális célkitűzéseinek, cselekedeteinek dialektikájából jött létre, hanem tartalmát és formáját mindenkor az apparátus mindenkori határozatai szabták meg. Mivel az „illusztráló irodalom" nem az életből nőtt ki, hanem határozatok kommentálásából, nem volt szükség és lehetőség arra, hogy az ehhez konstruált marionetteknek – az emberekhez hasonlóan – múltjuk legyen. Ehelyett csupán „káderlapjuk" volt, amelyet mindenkor aszerint töltöttek ki, hogy vajon „pozitív hősöknek" vagy „kártevőknek" akarták-e tekinteni őket.

A múlt durva manipulációja csak egy része ama alakok, helyzetek, sorsok, perspektívák stb. általános durva manipulációjának, amelyekkel az „illusztráló irodalom" műveiben találkozunk. Az imént ismertetett értelmetlen irányelv ezért csak a sztálini-zsdánovi irodalompolitika „korszerűen" következetes továbbvitele, a szocialista realizmus megújulásának újonnan kitalált akadálya; azt akarja meggátolni, hogy ez visszanyerje azt a képességét, amellyel egy korszak igazi típusait ábrázolhatná, akik saját személyiségük, életútjuk szükségszerűségéből kiindulva foglalnak állást koruk kis és nagy problémáival

kapcsolatban. Éppen a jelennek, a múltnak és a jövő perspektívájának a viszonylatában fejeződik ki a legvilágosabban, hogy egyéniségüket végső soron társadalmi-történelmi tényezők határozzák meg. Az embernek és a társadalomnak az ember személyiségén belül megvalósuló viszonyát a legkonkrétabban éppen az hozza a látható felszínre, ha az író a mai embereket átélt múltjukból növeszti ki művészileg. Hiszen a – történelmi szempontból – azonos múlt minden egyes emberi életben más és más alakot ölt: ugyanazokat az eseményeket különböző származású, különböző helyzetű, különböző műveltségű, különböző korú stb. emberek különféleképpen élik át. De ugyanannak az eseménynek az embereken tapasztalható kihatásai is rendkívüli módon különböznek: a közelség vagy a távolság, a középpont vagy a periféria, sőt a személyes közvetítő mozzanatok durva véletlenszerűsége is a variációk további mozgásterét teremti meg. Márpedig lelkileg ténylegesen senki sem passzív az ilyen eseményekkel szemben. Az ember mindig alternatívák elé kerül, amelyek következményei a helytállástól az okos vagy buta, helyes vagy helytelen kompromisszumokon keresztül az összeomlásig, a kapitulációig vezethet. De sohasem csupán egyedi eseményekről és reagálásokról van szó, hanem mindig ezek láncolatáról, és a korábbi reagálás mindig a későbbi nem-jelentéktelen mozzanata. A múlt feltárása nélkül nem tárható fel a jelen, Szolzsenyicin műve, az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* jelentős előjátéka annak, hogy az irodalom újból önmagára találjon a szocialista jelenben.

Amellett nem – legalábbis nem elsősorban – a Sztálin-korszak, a koncentrációs táborok stb. borzalmainak leleplezéséről van szó. A nyugati irodalomban már régóta találkozhatunk ezzel, de amióta a XX. kongresszus a sztálini korszak bírálatát napirendre tűzte, e szörnyűségek, elsősorban a szocialista országokban, elvesztették kezdeti sokk-hatásukat. Szolzsenyicin tette abban rejlik, hogy egy tetszés szerinti tábor eseménytelen napját irodalmilag a még le nem győzött, íróilag még nem ábrázolt múlt szimbólumává tette. Noha maga a tábor a sztálini korszak legszélsőségesebb kiéleződése, Szolzsenyicin szürkére művészien szürkével festett részletét a sztálini hétköznapok jelképévé emelte. Ez éppen a költői kérdésfelvetés miatt sikerült neki: Milyen követelményeket támasztott ez a kor az emberekkel szemben? Ki védte meg emberi lényét? Ki mentette meg emberi méltóságát és integritását? Ki – és miként – állt helyt? Ki őrizte meg emberi szubsztanciáját? Hol görbült, hol tört el, hol semmisült meg? Mivel Szolzsenyicin rigorózusan a közvetlen tábori életre szorítkozott, a kérdést egyidejűleg tudta egészen általánosan és egészen konkrétan feltenni. Természetesen nem jönnek számításba azok az állandóan változó politikai-társadalmi alternatívák, amelyek elé az élet a szabadon maradt embereket állította, de a kitartás vagy összeomlás olyan

közvetlenül koncentrálódik az élő emberek konkrét létére vagy nemlétére, hogy ez minden egyedi döntést egy élethez közeli általánosítás és tipizálás magaslatára emel.

Ezt a célt szolgálja az egész kompozíció, amelynek részleteire később még visszatérünk. A tábor mindennapi életének ábrázolt részlete, mint a középponti figura az elbeszélés végén hangsúlyozza, „jó" tábori nap volt. Azon a napon valóban semmi rendkívüli esemény, semmi különleges atrocitás nem történt. Csak a tábor normális rendjét, és lakosainak tipikus reakcióit látjuk. Ez a tipikus problémáknak szigorúan körülhatárolt alakot kölcsönöz, és az olvasó tetszése szerint festegetheti képzeletében, hogy miként hatnának még nagyobb megterhelések az alakokra. A kompozíció tehát csaknem aszkétikusan a lényegre koncentrál, és ennek az alapvető jellegzetességének pontosan megfelel az irodalmi megvalósításban észlelhető rendkívüli takarékosság. Az író a külvilágból csak azt ábrázolja, ami az emberek benső életére gyakorolt hatása miatt elengedhetetlen, és az emberek lelkivilágából csak azokat a reakciókat mutatja be – mégpedig szintén a lehető legtakarékosabb kiválasztásban –, amelyek közvetlenül és rögtön áttekinthető közvetítések útján, szorosan kapcsolódnak emberi magvukhoz. Így ez a – szikrányit sem szimbolikus megalapozottságú – mű erőteljes szimbolikus hatást válthat ki és ez az ábrázolás a sztálini világ hétköznapjainak problémáira is vonatkozhat – még ha ezeknek a tábori élethez látszólag semmi közük sincs.

Már Szolzsenyicin kompozíciójának ez a fölöttébb elvont vázlata is megmutatja, hogy a mű stilisztikailag elbeszélés, novella, nem pedig egy – mégoly rövid – regény, annak ellenére, hogy a konkrét ábrázolás a lehető legnagyobb teljességre, a típusok és a sorsok kölcsönös kiegészítésére tör. Szolzsenyicin tudatosan lemond minden perspektíváról. A tábori életet tartós állapotnak tünteti fel, az egyes szereplők büntetési idejének múlására vonatkozó szórványos célzások fölöttébb határozatlanok – a tábor feloszlatása még a leghiúbb ábrándokban sem merül fel –, és az író a középponti alakkal kapcsolatban csak azt hangsúlyozza, hogy a haza időközben nagyon megváltozott, és semmiképp sem tud majd visszatérni megszokott régi világába; a tábor zártságát ez tovább fokozza. Így hát a jövőt minden irányban sűrű köd takarja. Csak hasonló – jobb vagy rosszabb, de lényegileg aligha különböző – napok láthatók előre. Szolzsenyicin a múltat is ugyanilyen takarékosan ábrázolja. Néhány célzást tesz arról, hogy egyesek miként kerültek a táborba, és így, éppen tárgyias-lakonikus szófukarságával leleplezi a bírói és adminisztratív, katonai és polgári ítéletek önkényét. A politikai alapkérdésekről, például a nagy perekről egy szót sem ejt, ezek egy elhomályosodott múltba süllyedtek el. Közvetlenül a száműzetés személyes jogtalanságát sem bírálja,

csak egyszer-egyszer súrolja, mint valami zord tényt, mint e tábori élet szükségszerűnek elfogadott előfeltételét. Tehát – művészileg fölöttébb tudatosan – mindent elvág és eltávolít, amit a jövendő nagy regényeknek vagy drámáknak lehetne és kellene megvalósítaniuk. Ebben – formailag, de csak formailag – stilisztikai szempontból hasonlít a korábban említett jelentős novellákhoz. Itt azonban az író nem a nagy formákból vonul vissza, mint ott, hanem ellenkezőleg, a hozzá illő nagy formák keresése közben először tapintja meg a valóságot.

A szocialista világ ma a marxizmus reneszánszának előestéjét éli; ez az újjászületés nemcsak a Sztálin által eltorzított módszerek helyreállítására lesz hivatva, hanem főként arra törekszik majd, hogy a valóság új tényeit az igazi marxizmus régi-új módszereivel adekvát módon ragadja meg. Az irodalomban a szocialista realizmussal hasonló a helyzet. Reménytelen volna folytatni azt, amit a Sztálin-korszakban mint szocialista realizmust dicsértek és tüntettek ki. De azt hisszük, azok is tévednek, akik a szocialista realizmust időnek előtte el akarják temetni, és mindazt, ami az expresszionizmus és a futurizmus óta Nyugat-Európában született, realizmusnak keresztelik át és még a „szocialista" jelzőt is el akarják tüntetni. Ha a szocialista irodalom ismét önmagára ébred, ha ismét művészi felelősséget érez kora nagy problémái iránt, akkor hatalmas erők szabadulhatnak fel, amelyek egy időszerű szocialista irodalom irányában hatnak majd. Ebben az átalakulási és megújhodási folyamatban, amely a szocialista realizmus számára a sztálini korszakhoz képest éles irányváltozást jelent, Szolzsenyicin elbeszélése véleményünk szerint mérföldkövet jelent majd a jövő felé vezető úton.

Történelmileg fontossá, egy új kor hirdetőivé persze egy irodalmi tavasz ilyen első fecskéi úgy is válhatnak, hogy művészileg azért nem hordoznak különös értéket. Így járt Lillo és utána Diderot, a polgári dráma első felfedezői. Úgy véljük, Szolzsenyicin történelmi pozíciója mégis más. Amikor Diderot a társadalmi körülményeket (conditions) az elméleti és dramaturgiai érdeklődés középpontjába állította, akkor fontos témakört hódított meg a tragédia számára; felfedezői szerepét nem szünteti meg, csupán egy témakör elvont felismerésére korlátozza az a tény, hogy drámái középszerűek. Szolzsenyicin azonban nem mint témakört hódította meg a koncentrációs táborokban folyó életet az irodalom számára. Ellenkezőleg, ábrázolásmódja, amely a sztálini korszak mindennapjaira és emberi alternatíváira irányul, azt mutatja, hogy hol rejlik a valódi szűzföld a helytállás és a kudarc emberi problémáiban: a koncentrációs tábor, mint a sztálini hétköznapok szimbóluma, a jövő számára éppen magának a tábori életnek az ábrázolását teszi puszta epizóddá

a most jelentkező új irodalom egyetemességében, amelyben mindannak, ami a jelenkor egyéni és társadalmi gyakorlata szempontjából jelentős, mint e kor elengedhetetlen előtörténetének, művészi alakot kell öltenie.

Ivan Gyenyiszovics eme napját az olvasók a Sztálin-korszak jelképének érezték. Pedig Szolzsenyicin ábrázolásmódjában nyoma sincs a szimbolizmusnak. Az élet hiteles, valósághű részletét adja, egyetlen mozzanat sem nyomul előtérbe nála, hogy hangsúlyozott – túlhangsúlyozott – jelentőségre jusson és szimbolikusan hasson. E részlet persze koncentráltan őrzi meg a milliók tipikus sorsát, tipikus magatartását. Szolzsenyicin e szerény természethűségének sem a közvetlen, sem a technikailag rafináltan közvetett naturalizmussal nincs közös vonása. A realizmusról és főként a szocialista realizmusról jelenleg folyó viták azért mennek el figyelmetlenül a valódi alapkérdés mellett, mert szem elől tévesztik a realizmus és a naturalizmus ellentétét. A sztálini korszak „illusztráló irodalmában" a realizmus helyét egy kincstári naturalizmus töltötte be, amely egy éppoly kincstári úgynevezett forradalmi romantikával társult. Elvont-teoretikus módon persze a 30-as években is szembeállították a naturalizmust a realizmussal. Ez azonban csak elvontan történt, és ezt az elvontságot valójában csak az „illusztráló irodalom" ellenzéke konkretizálhatta, mert az irodalom manipulációja a gyakorlatban minden nem előírásszerű tényt – és csak ezt – a naturalizmus hírébe kevert, e gyakorlat szerint az író csak úgy emelkedhetett a naturalizmus fölé, ha az ábrázolása tárgyául kiválasztott tények egytől egyig közvetlenül vagy közvetve igazolták azokat a határozatokat, amelyek irodalmi illusztrációjára a szóbanforgó írásműnek létre kellett jönnie. A tipizálás ily módon tisztán politikai kategóriává vált. Függetlenül az alakoknak, emberi lényegüknek önálló dialektikájától, a tipikusságban pozitív vagy negatív értékítélet jelent meg azokról a magatartásmódokról, amelyek – úgy tetszett – az illető határozatok keresztülvitelét serkentették vagy gátolták. Ily módon a mese és az alakok rendkívül konstruáltakká váltak, de e konstruáltságnak annyiban mégis naturalisztikusnak kellett maradnia, amennyiben ezt az ábrázolásmódot éppen az jellemzi, hogy a részletek sem egymáshoz, sem a cselekvő emberekhez, sorsukhoz stb. nem kapcsolódnak szervesen és szükségszerűen. Halványak maradnak, elvontak vagy túl nyilvánvalóan konkrétak, az író mindenkori sajátosságának megfelelően, de sohasem illeszkednek össze szerves egységbe az ábrázolandó anyaggal, mivel elvileg kívülről viszik őket oda ezekhez. Emlékszem a skolasztikus vitákra, amelyek arról folytak, hogy mennyire és mennyiben lehet vagy kell a pozitív hőst negatív tulajdonságokkal is ellátni. Emögött annak tagadása rejlik, hogy az irodalomban az ábrázolás elsődleges tárgya,

kiinduló- és végpontja a konkrét, a különös ember. Így az embereket és a sorsokat tetszés szerint el lehet és el is kell manipulálni.

Ha most, mint sokan kívánják, az elavult szocialista realizmust modern, nyugati ábrázolásmódok váltanák fel, akkor a modern irodalom uralkodó áramlatainak naturalisztikus alapjellegét mindkét táborban, általánosan figyelmen kívül hagynák. Különféle összefüggésekben, ismételten felhívtam a figyelmet arra, hogy a különféle „izmusok", amelyek a tulajdonképpeni naturalizmust annak idején felváltották, éppen a benső kapcsolatnak ezt a naturalizmusra oly jellemző hiányát, a szerkezet összefüggéstelenségét, a lényeg és a jelenség közvetlen egységének a szétesését hagyták érintetlenül. A naturalizmusnak ezt az alapproblémáját, elvi szempontból, egyáltalán nem érinti, hogy a közvetlen megfigyelésekhez való naturalisztikus tapadást legyőzik, hogy egyoldalúan objektív vagy egyoldalúan szubjektív projekciókkal helyettesítik. (Az általános irodalmi gyakorlatról beszélünk itt, nem pedig kivételes egyéniségek kivételes teljesítményeiről.) Gerhart Hauptmann a *Takácsok*ban vagy *A bunda*ban esztétikailag nem naturalista, viszont az expresszionisták, szürrealisták stb. nagy tömegei sohasem győzték le a naturalizmust. Ezért, erről a nézőpontról, könnyen érthető, hogy a sztálini korszak szocialista realizmusának ellenzéke nagyrészt miért a modern irodalomban keresi és véli megtalálni menedékét. Ez az átmenet ugyan nem mehet végbe anélkül, hogy az író és a társadalmi valóság viszonya ne változna meg forradalmian, hogy az író ne haladná meg naturalisztikus alapbeállítottságát, ne élné és gondolná át a kor nagy problémáit, tehát nem mehet végbe a tisztán szubjektivisztikus spontaneitás szintjén. Ehhez még az „illusztráló irodalommal" sem kell szakítania; már a harmincas években is akadtak olyan „vonalas" iparosítási regények, amelyek az expresszionizmus, az „új tárgyilagosság", a montázsdivat stb. összes vívmányait alkalmazták, de csak ebben a külső technikában tértek el az akkori kincstári termelés átlagától. Vannak jelek arra, hogy ez ma is megismétlődhet, és ehhez persze meg kell jegyeznünk, hogy egy tisztán szubjektívnek megmaradó pőre tagadás távolról sem jelenti a kincstári „igen" eszmei és művészi legyőzését.

Szolzsenyicin elbeszélése éles ellentétben áll a naturalizmus összes tendenciáival. Beszéltünk már rendkívüli takarékos ábrázolásmódjáról. Ez azonban azzal a következménnyel jár nála, hogy részletei mindig fölöttébb jelentősek. Mint minden igazi műalkotásban, e jelentőségteljesség különös árnyalata magának az anyagnak a sajátosságából fakad. Koncentrációs táborban vagyunk: minden falatnyi kenyér, minden rongycafat, minden szerszámnak használható kő- vagy fémdarabka az életet hosszabbítja meg; ha a fogoly magával viszi a munkára, vagy eldugja valahol, ezzel a lebukás, az elkobzás,

sőt a sötétzárka kockázatát vállalja; elöljárójának minden arckifejezése vagy taglejtése azonnali specifikus reakciót követel meg, és ha ez félresikerül, ezzel szintén komoly veszélyeket idézhet a fejére; másrészt adódnak olyan helyzetek, például olykor ételosztáskor, amelyekben helyesen alkalmazott határozottsággal dupla adaghoz lehet jutni stb. stb. Hegel a homéroszi költemények epikai nagyságának egyik alapját abban látja, hogy milyen jelentőséget kap bennük az evés, ivás, alvás, testi munka stb. nyomós és helyes ábrázolása. A polgári hétköznapokban ezek az életfunkciók többnyire elvesztik ezt a specifikus jelentőségüket, és csak a legnagyobbak, például Tolsztoj, tudják e bonyolult közvetítéseket ismét megújítani. (E hasonlatok természetesen csak az itt tárgyalt írói probléma megvilágítására szolgálnak, és semmiképp sem foghatók fel értékek összehasonlításának.)

A szolzsenyicini részletek jelentőségének egészen sajátos funkciója van, amely az anyag sajátosságából nő ki: e tábori hétköznapok lélegzetelállító szűkösségét, örökkön veszélyekkel ostromolt monotóniáját, a puszta élet fenntartásához szükséges, soha meg nem álló kapilláris mozgásokat eleveníti meg. Itt minden részlet a megmenekülés és pusztulás alternatíváját hordja magában; minden tárgy üdvös vagy vészhozó végzet kiváltója lehet. Ily módon az egyes tárgyak önmagában véve mindig véletlenszerű konkrét léte elválaszthatatlanul és láthatóan kapcsolódik össze az egyes emberi sorsok görbéivel. Így jön létre takarékosan kezelt eszközökből a tábori élet koncentrált totalitása; ezeknek az egyszerű és szegényes tényszerűségeknek az összege és rendszere olyan emberileg jelentős szimbolikus totalitást eredményez, amely átvilágítja az emberi élet egyik fontos szakaszát.

Ezen az életalapon itt egy sajátos novella-forma jön létre, amelynek a polgári világ már említett nagy modern novelláival való párhuzamossága és ellentéte mindkettőjük történelmi helyzetét megvilágítja. Az embernek mindkét csoportban egy túlerőben levő és ellenséges környezettel kell megküzdenie, amelyet kegyetlensége és embertelensége miatt természeti lénynek lát. Conrádnál vagy Hemingwaynél ez az ellenséges környezet valóban a természet. (Conradnál a vihar vagy a szélcsend, de még ott is, ahol tisztán emberi sorsok lépnek működésbe, mint *A dal végé*ben, az öreg kapitánynak a megvakulással, tehát saját biológiai természete kegyetlenségével kell megküzdenie.) Az emberi viszonylatok társadalmisága háttérbe szorul, gyakran az észrevehetetlenségig elhalványul. Az ember magával a természettel áll szemben, vele szemben kell saját erőiből fennmaradnia, vagy el kell pusztulnia. Ezért a párharcban minden részlet fontos, objektíve sorsdöntő, szubjektíve pedig felveti a megmenekülés vagy a pusztulás alternatíváját. Mivel azonban itt az ember és a természet közvetlenül áll egymással szemben, a természeti képek homé-

roszi szélességhez juthatnak anélkül, hogy végzetes intenzitásuk legyöngülne, hiszen a sorsnak a cselekvő emberhez való viszonya éppen ezért sűrűsödik újból és újból jelentős döntéssé. De éppen ezért halványulnak sőt tűnnek el az embereket összefűző lényegbevágó társadalmi kapcsolatok, és az ilyen novellák egy irodalmi fejlődés záró jelenségeivé válnak.

Az ábrázolt totalitásnak Szolzsenyicinnél is vannak természeti vonásai. Egyszerűen előttünk áll, mint nyers tény, és nem látjuk, hogyan fejlődött ki az emberi élet mozgásaiból, és tovább sem fejlődik a társadalmi lét más formáiba. E totalitás mégis mindig és mindenütt „második természet", társadalmi komplexus. Még ha hatásai egészen „természetieknek", kérlelhetetleneknek, kegyetleneknek, értelmetleneknek, embertelennek látszanak is, mégis emberi tettek következményei, és az ellene védekező embernek egészen másként kell vele szemben megállnia, mint a valódi természettel szemben. Hemingway öreg halásza még rokonszenvet és csodálatot is érezhet a hatalmas hal iránt, amelynek szívós ellenállása csaknem a vesztét okozza.

Ez itt a „második természet" képviselőivel szemben lehetetlen. Szolzsenyicin tartózkodik ugyan a benső lázadás éles kifejezésétől, de a szűkös megnyilatkozások és gesztusok magukban foglalják ezeket. Hiszen az olyan természetszülte fizikai életmegnyilvánulások, mint a fázás, az éhezés stb. végső soron az emberek egymás közti kapcsolatain keresztül járják meg útjukat. A helytállás vagy a kudarc mindig közvetlenül társadalmi is, mindig az eljövendő valóságos életre, a többi szabad ember közötti szabad életre vonatkozik, még ha erről nyíltan nincs is szó. Természetesen a közvetlen-fizikai megmenekülés vagy a közvetlen-fizikai pusztulás „természeti" elemét is tartalmazza, de objektíve a társadalmi mozzanat van túlsúlyban. Hiszen a természet valóban független tőlünk, emberektől; alávethetjük a gyakorlativá vált emberi megismerésnek, lényege azonban szükségképpen nem változtatható meg. A „második természet" viszont közvetlenül bármilyen természetinek látszhat, mégis a saját művünk, olyan képződmény, amely emberi viszonylatokból alakult ki. Ezért a végső egészséges magatartás vele kapcsolatban mégis az, hogy meg akarjuk változtatni, javítani, emberivé akarjuk tenni. A részletek igazsága, lényege, jelensége, kölcsönhatásai, kapcsolódásai, stb. szintén mindig társadalmi jellegűek, még akkor is, ha genezisük nem látszik közvetlenül társadalminak. Szolzsenyicin itt is aszkétikus fukarsággal tartózkodik minden állásfoglalástól. De ábrázolásmódjának objektivitása, egy társadalmi-emberi intézmény „természeti" kegyetlensége és embertelensége megsemmisítőbb ítéletet rejt magában, mint amire bármilyen patetikus szónoklás képes volna. Ugyanígy mégiscsak perspektíva rejlik abban az aszkétikus önmegtartóztatásban, amellyel minden perspektíváról lemond. Minden

helytállás és minden kudarc kimondatlanul a jövőbeli normális emberi viszonylatokra utal; e magatartásmódok – kimondatlanul – egy eljövendő, emberek közti, valódi élet előjátékai. Ezért ez a részlet nem vég, hanem a jövő társadalmi előjátéka. (Tisztán egyénileg a valódi természettel folytatott harcban is lehet valami emberi-nevelői elem, így például Conrad *Árnyvonalában*, de ez csupán egy emberre vonatkozhat. A *Tájfun* kapitányának helytállása, mint Conrad hangsúlyozza, következmények nélküli érdekes epizód marad.)

Ez ismét visszavezet Szolzsenyicin elbeszélésének szimbolikus hatásához: e mű, kimondatlanul, azoknak az eljövendő költői számvetéseknek koncentrált előjátéka, amelyek a sztálini korszakkal foglalkoznak, azzal az időszakkal, amikor az ilyen részletek valóban a hétköznapokat jelképezték. Előjáték ez a jelennek, olyan emberek világának az ábrázolásához, akik – direkt vagy indirekt módon, aktívan vagy passzívan, megerősödve vagy megtörve – átmentek ezen az „iskolán", amely őket a mai életre, ebben az életben folytatandó tevékenységre nevelte. Ebben rejlik Szolzsenyicin irodalmi helyzetének paradox sajátsága. Lakonikus kifejezésmódja, a tábori élet közvetlenségén túlmutató bárminemű célzástól való tartózkodása mégis megrajzolja azoknak a középponti emberi-erkölcsi problémáknak a körvonalát, amelyek nélkül a jelenkor emberei objektíve lehetetlenek, szubjektíve érthetetlenek volnának. Éppen koncentráltan takarékos visszafogottságában válik az életnek ez a közvetlenül fölöttébb korlátozott részlete egy eljövendő nagy irodalom nyitányává.

Szolzsenyicin többi novellái, amelyeket megismertünk, nincsenek ennyire áthatva szimbólummal, nem ilyen átfogók. De talán éppen ezért ugyanilyen világosan, és végül, mint látni fogjuk, még világosabban kifejezésre jut, hogy az író a múltban tapogatózva keresi az utat a jelen megragadásához. Ez a jelenbe való tekintés a legkevésbé a *Matrjona háza* című szép elbeszélésből tűnik ki. Itt Szolzsenyicin, akárcsak néhány kortársa, egy távoli, félreeső falut ábrázol, amelynek embereire és életformáira a szocializmus és sztálini formája igen csekély befolyást gyakorolt. (A jelen összképe szempontjából nem jelentéktelen, de korántsem középponti fontosságú, hogy ilyen lehetőségek fennállnak.) A novella egy öregasszony portréját adja, aki sok mindent megélt már, és sokat szenvedett, gyakran becsapták, és mindig kizsákmányolták, de mély benső jóságát és vidámságát semmi sem ingathatta meg. Olyan emberi példakép ő, akinek emberségét semmi sem törhette meg, vagy torzíthatta el. Portré ez a nagy orosz realista hagyomány értelmében; Szolzsenyicinnél azonban csak általában beszélhetünk hagyományról, valamelyik mester stilisztikai követése nála nem figyelhető meg. A többi novellában is észrevehető, hogy hasonlóképpen kapcsolódik a legjobb orosz hagyományokhoz.

Így például az *Ivan Gyenyiszovics egy napja* több főalak morális hasonlóságaira és ellentéteire épül fel. Az okos, taktikailag ügyes, de emberi méltóságát soha fel nem adó paraszti főalakkal egyrészt a szenvedélyes fregattkapitány áll szemben, aki egész létezését kockáztatja, mert nem hagyja tiltakozás nélkül, hogy méltánytalanság érje, másrészt a brigád ravasz vezetője, aki munkatársai érdekeit ügyesen képviseli a hatósággal szemben, de ugyanakkor saját – viszonylag – privilegizált helyzetének kiépítéséhez is felhasználja őket.

Dinamikusabb és a sztálini korszak problematikájához sokkal szorosabban kapcsolódik *A krecsetovkai állomáson* című novella, amelynek középpontjában a válságos időszak társadalmi-erkölcsi vonatkozása, az „éberség" áll. Dialektikus kétoldalúsággal mutatja meg, hogy a sztálini jelszavak rutinná-válása miként torzítja el az élet összes igazi problémáját. Itt szintén – újból hamisítatlanul novellisztikusan – csak egy egyszeri-egyedi konfliktust és közvetlen megoldását adja, és még csak nem is jelzi, hogy az itt hozott döntés miként hat mindmáig tovább a résztvevők életére, további fejlődésére. Itt azonban olyan jellegű a kollízió, hogy hullámai túlcsapnak a novella tulajdonképpeni keretein. Az „éberség" akkori alternatívája, az „éberség" kényszere nemcsak ama elsüllyedt napok egyik égető problémája volt, hanem utóhatásai ma is hatékonyak még, mint olyan erők, amelyek sok ember erkölcsi személyiségét formálták ki. A tábori elbeszélés nemcsak magában az ábrázolásban, hanem a helyesen olvasók kiegészítő képzeletében is bátran és rezignáltan lemondhatott minden perspektíváról, a jelenre való minden utalásról, itt azonban az elbeszélés végén, szándékosan fájdalmas nyíltsággal ránkmered a kérdés: hogyan boldogul a fiatal, lelkes tiszt ezzel az élménnyel, milyen embert formál belőle – és a sok hozzá hasonlóból –, hogy egy ilyen tett tettese volt?

A novellának ez a jellegzetessége, amely a művészi forma szempontjából éppoly jogos, mint a másik típus, még felfokozottabban jelenik meg Szolzsenyicin utolsó írásában, *Az ügy érdekében* című elbeszélésben, amely a szovjet irodalomban nagy lelkesedést és heves visszautasítást váltott ki. Az író itt bátran felvette a kesztyűt, amelyet a szektánsok a haladó irodalom barátainak odadobtak, nevezetesen azt a követelést, hogy a „személyi kultusztól" „függetlenül" is ábrázolni kell, milyen lelkesen vettek részt a széles tömegek ebben az időszakban is a szocializmus építésében. A történet egy vidéki városban játszódik le, egy technikum újjáépítéséről van benne szó; a régi helyiségek egyáltalán nem megfelelőek, a diákokat nem tudják elhelyezni, és a hatóságok bürokratikusan halogatják a szükséges új építkezéseket. Itt azonban a tanárok és a diákok igazi kollektívája van jelen, amelyet kölcsönös bizalom, sőt szeretet forraszt össze: a szünidőben önként átveszik az

új építkezések legnagyobb részét, és az új iskolaév kezdetére be is fejezik a munkát. A novella eleje élénken és elevenen ábrázolja a munka befejezését, a tanárok és a diákok közti igazán meghitt viszonyt és őszinte vitát, és az örömteli várakozást, hogy a maguk alkotta környezetben jobban fognak élni. Ekkor hirtelen egy állami bizottság bukkan fel, és a régi helyiségek felszínesnél is felszínesebb szemrevételezése után úgy véli, hogy minden „teljesen rendben" van, és az új épületet egy másik intézetnek utalja át. Hiába akar még egy jóindulatú pártfunkcionárius is segíteni, az igazgató kétségbeesett erőfeszítései természetesen eredménytelenek maradnak, a sztálini korszak apparátusának bürokratikus önkénye ellen hiába küzd az ember még a legigazabb ügyért is.

Ez minden. Csattanósan helyes cáfolata ez annak a szektariánus-bürokratikus legendának, hogy a Sztálin-korszakban igazi és aktív lelkesedés volt. Értelmes ember sohasem tagadta, hogy újból és újból adódott ilyesmi. A legenda ott kezdődik, ahol egy ilyen szocialista lelkesedés a „személyi kultusz" mellett akadálytalanul, sőt ennek támogatásával termékenyen kibontakozhatott. Szolzsenyicinnel a lelkesedés ilyen fellángolását látjuk, de azzal a tipikus sorssal együtt, amelyet a sztálini apparátus tartogat a számára. Itt zárul a novella, mint Szolzsenyicin más írásai is, azon a ponton, ahol a probléma a maga teljes plaszticitásában előttünk áll, de itt sem mutatja meg és még csak nem is jelzi az emberi sorsnak azokat a szálait, amelyek a mai emberhez vezetnek. Az extenzív keretek is – újból hamisítatlanul novellisztikus módon – szűkreszabottak: a hatóságok megelőző szabotázsa, a magasabb rangú apparátus önkényes záróakciója sem konkretizálódik egy – persze teljességgel meggyőző – tényszerűségen túl. Szolzsenyicinnek a maga takarékosan objektív, nem kommentáló ábrázolási eszközeivel itt is sikerül érzékeltetnie e tényszerűség tipikus voltát. Ez persze nem pusztán technikai kérdés, e fontos célt csak azért érheti el, mert ezzel a jelzésszerű ábrázolásmódjával összes emberét és helyzetét mint tipikust tudja megeleveníteni. A bürokrácia keletkezéstörténete és benső összefonódottsága, az „ügy" „fenséges" objektivitása mögött hatékony személyes karrier-érdekek mind az elbeszélés keretén kívül maradnak; a novellában csak nyilvánvaló, de átfogó általánosságként jelennek meg. A bürokraták – tárgyilag álcázott embertelenségükben – fölöttébb szemléletesen állnak ugyan előttünk, de sem társadalmilag, sem emberileg nincsenek belülről átvilágítva. A pedagógusok és a diákság kezdeti lelkesedése is individualizáltan jelenik meg – persze e novellisztikus lakonizmus keretei között –, olyannyira, hogy a polgárháború korának „kommunista szombatjaira" való alkalomszerűen felbukkanó visszaemlékezés egyáltalán nem hat frázisszerűen. De a befejezésre – a novellaforma szempontjából jogo-

sultan – ismét váratlanul kerül sor: a függöny a puszta tények lebonyolítása után gördül le anélkül, hogy választ kapnánk a tulajdonképpeni, időszerű, égető problémákra: hogyan hatottak ezek – és az ezekhez hasonló – tapasztalatok és élmények a tanárokra és diákokra? Hogyan formálták további életvitelüket? Ma milyen emberek ők? – A befejezés csak annyira konkretizálódik, hogy felveti e kérdéseket a helyesen olvasókban, akikben még sokáig csengenek majd és sokáig maradnak elevenek. Szolzsenyicin tehát ismét és ezúttal sokkal konkrétabban, parancsolóan mutat rá a sztálini múltból származó jelenkor középponti problémáira, és ezt erőteljesebben, kényszerítőbben, egyértelműbben teszi, mint összes korábbi elbeszélésében. E novellában ezért nincs meg az *Ivan Gyenyiszovics egy napjá*nak benső zártsága, lekerekítettsége, önmagában való befejezettsége, és ezért tisztán művészileg nem is éri el annak színvonalát. De a jövő kitapintásának terén ez a novella a korábbiakhoz képest nagy lépést tett előre.

Senki sem láthatja ma előre, hogy mikor fejeződik be ez az előrenyomulás, és hogy vajon maga Szolzsenyicin vagy mások, vagy esetleg másvalaki teszi-e meg a még szükséges lépéseket. Hiszen nem Szolzsenyicin az egyedüli, aki a tegnap és a ma közti összefüggéseket tapintgatja. (Elég talán, ha Nyekraszovra utalunk.) Ma még senki sem tudhatja, hogy miként végződik majd valójában a jelen megfejtésének irányában történő döntő előrenyomulás, amelynek a Sztálin-korszakot, csaknem valamennyi ma cselekvő személy emberi-erkölcsi előtörténetét át kell világítani. Döntő itt a társadalmi lét folyamata lesz, a szocialista tudatnak a szocialista országokban és főként a Szovjetunióban végbemenő megújulása és újbóli megerősödése, aminél azonban minden marxistának figyelembe kell vennie az ideológia, különösképpen az irodalom és a művészet szükségképpen egyenlőtlen fejlődését.

Fejtegetéseinknek tehát e kérdésben meg kell állniuk a feladat elkerülhetetlenségének megállapításánál, és teljesen nyitva kell hagynunk azt a kérdést, hogy miként és kicsoda hajtja majd végre? Annyi bizonyos, hogy a szocialista realizmus újbóli kibontakozásának nagy akadályai és gátjai vannak. Mindenekelőtt azok ellenállását kell megemlítenünk, akik még hívek maradtak a sztálini tanításokhoz és módszerekhez, vagy legalábbis így tesznek. Minden megújulással szembeni nyílt oppozíciójukat időközben sok esemény tompította ugyan, de a sztálini iskolában taktikai ügyességre tettek szert, és a közvetetten előidézett akadályok bizonyos körülmények között az eljövendő, bensőleg gyakran még bizonytalan új irodalomnak többet árthatnak, mint régi stílű brutális-adminisztratív rendszabályok (persze ezeknek sem vagyunk híján, és némi kárt ezek is okozhatnak.)

Másrészt ezt a valóban új művészet felé vivő mozgást technikai-ábrázolói

értelemben gátolhatják és tévútra vezethetik a modernizmusról folyó, szellemileg provinciális civakodások, amelyek ma annyira az előtérben állnak. Korábban jeleztük már, hogy ilyen utakon semmi lényegest nem lehet elérni, mert művészileg annak az életszemléletnek a – legtágabb értelemben vett – legyőzéséről van szó, amelyről a legtöbb naturalisztikus megalapozottságú ábrázolásmód fakadt. Amíg sok író ezekre a technikai megoldásokra bámul, addig, ha Sztálin szektáns követői kicsit is rugalmasan taktikáznak, nagyon könnyen megismétlődhet a már említett helyzet, ami a harmincas években is létrejött, amikor például a durreli „stílust" arra használják fel, hogy elterelje a figyelmet a kor valódi problémáiról. Természetesen ezen a területen is adódnak olyan jelenségek, amelyeket komolyan kell vennünk. A sztálini korszak sok emberben megingatta a szocializmusba vetett hitet. Az így létrejött kételyek és csalódások – szubjektíve – teljességgel becsületesek és őszinték lehetnek, de kifejezésre törve nagyon könnyen csak nyugati irányzatok követésére vezetnek. És még ha ilyen művek tisztán artisztikus szempontból érdekesek is, egy bizonyos epigonizmustól többnyire mégsem szabadulhatnak meg. Hiszen Kafka víziója valóban a hitleri korszak sötét nihiljére, valami végzetesen valóságos dologra irányult; egy Beckett semmije azonban puszta játszadozás fiktív szándékokkal, amelyeknek a történelmi valóságban semmi lényeges nem felel már meg. Tudom: intellektuális körökben a szkepszist és a pesszimizmust már több mint egy évszázada sokkal előkelőbbnek tartják, mint az emberiség fejlődésének nagy ügyébe vetett hitet, amelyet az sem rendít meg, ha e fejlődés megjelenésmódja átmenetileg mégoly problematikusak is. De Goethe Valmynál mondott szavai világosabban mutatnak a jövőbe, mint az, hogy az asszonyok hiénákká válnak, és Goethe művében is az utolsó Faust-monológ irányába mutatnak. Shelley eredetibb és maradandóbb, mint Chateaubriand, Keller pedig többet és gyümölcsözőbben tanult 1848-ból, mint Stifter. Ugyanígy ma is – világtörténetileg és világirodalmilag egyaránt – főként azokon múlik minden, akiknek a sztálini korszak ösztönzést adott arra, hogy szocialista meggyőződésüket elmélyítsék és időszerűvé tegyék. Még a legtisztességesebb és legtehetségesebb művészek is puszta epigonoknak fognak látszani a ma még rejtett, csak ezután jelentkező erők kibontakozásának idején, ha ezt a meggyőződésüket elvesztették és a nyugati irányzatok sodrában „érdekes" dolgokat produkálnak.

Ismételjük: itt nem akarjuk az avantgardizmus problémáját felvetni. Tudjuk, hogy olyan írók, mint Brecht, mint a késői Thomas Wolfe, mint Elsa Morante, Heinrich Böll és mások, fontos, jellegzetes és előreláthatólag maradandó műveket alkottak. Itt csak arról beszélünk, hogy amennyiben a szocializmusból való kiábrándulás a nyugati elidegenedett szkepszis stílformáival

találkozik, végső soron mégis csak epigonság szokott létrejönni. Elég talán, ha annyit mondunk, hogy tisztességes emberek, akik az élet jelenségeiben csalódtak, kiábrándultságukat csak magában az életben, saját életükben, a társadalmi-történelmi valósággal szembesítve győzhetik le. Az irodalmi érvelések itt szükségképpen tehetetlenek maradnak, és az adminisztratív rendszabályok csak arra valók, hogy a divatos áramlatokat mint arisztokratikusan beavatott kiválasztottak csemegéjét még jobban megerősítsék, és a tisztességesen keresőket még az eddigieknél is jobban eltaszítsák a szocializmustól.

Úgy látjuk, Szolzsenyicin és a hozzá hasonló törekvésűek távolállnak minden ilyen formai kísérletezéstől. Emberileg és gondolatilag, társadalmilag és művészileg azokhoz a valóságokhoz akarják átdolgozni magukat, amelyekből a művészet igazi formai megújulásai mindig is kiindultak. Ez megállapítható Szolzsenyicin eddigi alkotásaiból, és azt sem nehéz megvilágítani, hogy miként függnek ezek össze a marxizmus igazi megújításának problémakörével. De teoretikusan üres skolasztikára, művészileg pedig kicsinyes akadékoskodásra vezetne, ha valaki az eljövendő korszakok stílusára vonatkozóan olyan további ítéleteket mondana, amelyek elébe vágnak a jövőnek. Mostanáig csak az világlott ki, hogy a ma megújuló szocializmus eljövendő nagy irodalma semmiképp sem folytathatja – éppen a végső döntő formai kérdésekben – egyenesvonalúan a húszas évek első fellendülését, és nem térhet semmiképp sem vissza hozzá. Ugyanis a kollíziók szerkezete, az embereknek és viszonylataiknak minőségi sajátossága azóta alapvetően megváltozott. Márpedig minden igazi stílus úgy jön létre, hogy az írók koruk életéből ellesik azokat a specifikus, dinamikus és szerkezeti formákat, amelyek e kort a legmélyebben jellemzik, és hogy – ebben mutatkozik meg az igazi eredetiség! – meg tudják találni vele egyenértékű visszatükrözési formáját, amelyben legmélyebb és legtipikusabb sajátossága megfelelően kifejezésre jut. A húszas évek írói a polgári társadalomról a szocialistára való viharos átmenetet ábrázolták. A békeidők objektíve persze aláaknázott biztonságából akkoriban a háborún és a polgárságon át vezetett az út a szocializmushoz. Az emberek nyilvánvalóan drámailag voltak a döntés elé állítva, hogy maguk válasszák meg, hová akarnak tartozni; gyakran – és gyakran nagyon drámaian – az egyik osztály életét fel kellett cserélniük egy másikéra. Az élet ilyen és ehhez hasonló tényei határozták meg a húszas évek szocialista realizmusának stílusát.

Ma teljesen másfajta az alternatívák szerkezete és dinamikája. A külsőleg drámai kollíziók a ritka kivételekhez tartoznak. Úgy látszik, a társadalmi élet felszíne gyakran hosszú ideig alig változik, és még a látható változások is lassan, fokozatosan bontakoznak ki. Ezzel szemben az emberek benső életében évtizedek óta radikális változások mennek végbe, amelyek természetesen

már most befolyásolják a társadalom felszínét, és később az életformák ábrázolásában egyre növekvő jelentőségre jutnak. De a hangsúly a múltban és a jelenben is az emberek benső, etikai életére, etikai döntéseire esik, amelyek azonban kifelé esetleg alig nyilvánulhatnak meg. Mégis helytelen volna, ha a bensőség eme művészi uralmában bizonyos olyan nyugati tendenciák analógiáját látnánk, amelyekben az elidegenedés abszolútnak látszó uralma korlátlannak tűnő, de valójában tehetetlen benső életet alakít ki. Itt mi olyan benső döntések láncolatára gondolunk, amelyek többsége látható akciókban – átmenetileg – nem vagy csak kivételes esetekben realizálódhat. Ezek lényeges jellemvonása egy gyakran tragikummá fokozódó drámaiság. Azon múlik minden, hogy milyen gyorsan és milyen mélyen ismerik fel ezek az emberek a sztálini korszak veszélyét, hogyan reagálnak erre, és így összegyűjtött tapasztalataik, helytállásuk vagy kudarcuk, állhatatosságuk, szétmorzsolódásuk vagy alkalmazkodásuk, kapitulációjuk miként hat jelenlegi cselekvésmódjukra. Világos, hogy a legigazabban az áll helyt, aki a sztálini torzítások visszautasításának segítségével valóban marxista, valóban szocialista meggyőződését megerősíti, elmélyíti, és egyúttal kitárja az új problémák előtt.

Fölösleges volna továbbmennünk, hiszen itt semmiképp sem vállalkozhatunk arra, hogy akár csak vázlatszerűen jellemezzük az egész jelent, történelmi genezisét és az emberi magatartásmódok tipikus variációit. Csak az életnek azt az alapját akarjuk felmutatni, amely ma a szocialista realizmus számára egy másfajta stílust ír elő parancsolóan, mint a húszas évek valósága az akkori irodalomnak, és úgy véljük, ez a gyér jelzésekből is világosan kitűnt. Be kell érnünk ezzel a megállapítással. Csak azt fűzhetjük még hozzá, hogy Szolzsenyicin novella-formája valóban ebből a talajból nőtt ki. Hogy a jövő írói hol keresik meg csatlakozási pontjukat, az az ő dolguk. „Je prends mon bien oû je le trouve", volt mindig az eredeti és jelentős írók mottója; ők örömmel és felelősségteljesen vállalták magukra azt a kockázatot, amely minden választásban rejlik, hogy nevezetesen a „mon bien" valóban jó-e; a kisebbek nemegyszer könnyelműen vagy meggondolatlanul kockáztattak. Az elmélet egy ilyen változás legáltalánosabb társadalmi körvonalait előre jelezhetik ugyan, egyszersmind azonban arra kényszerül, hogy mindarról, ami művészileg konkrét, csak post festam beszéljen.

Függelék

Hebbel és a modern tragédia megalapozása

Hebbellel kezdődik a modern tragédia, ha szigorúan históriailag akarjuk elkülöníteni minden régitől. Hebbel elméleti belátásában és drámai formájában válik tudatossá a tragikus sémák új tartalma és az új tartalmak sémát módosító jelentősége. Bizonyos: időtlen fenségben ragyognak az ő legfőbb értékei – mint minden igaz nagy íróé –, de mégsem lehet nála, mint Alfierinél például egyszerűen nyersanyagnak tekinteni mindazt, amit kora adott neki. Olyan anyagnak, aminek csakis mint megformáltnak van jelentősége, amit – mint Schiller szokta mondani – megsemmisített a forma; amit, ha mégis érzünk, csak zavar a nagy kompozíciók magányos fenségének élvezetében. Hebbelben az új élet dialektikus volta és legmélyebb disszonanciái váltak tragikus vízióvá: az ő formája az új élet tartalmaiból született. Az ő megvilágításában egy centrumba fut össze élet és forma; a spontán művészi vízió erejében oldódik fel minden más író problémája. Goethe, Schiller és az utánuk következők absztrakt formákat kerestek, amelyekbe hol belefért, hol nem, az, amit ők az életből felvettek, az, ami ember- és világlátásukban már mai, már új volt. Tragédia és világnézet nem egy gyökérből nőtt náluk; ezért kellett hogy problematikus legyen minden így megkonstruált tragédiájuk. Mert egy, a művészet alkotta és körülhatárolta világnak alapja, végoka csak az író világnézete lehet, csak ez helyettesítheti ebben a mikrokozmoszban az életben uralkodó törvényszerűségeket. Tökéletes, nem problematikus tragédia tehát csak akkor jöhet létre, sőt csak akkor képzelhető el egyáltalában, ha a tragikus megoldás a költő világnézetéből és érzésvilágából kényszerítő szükségszerűséggel következik; modern tragédia, ha ez a világnézet a mai életből organikusan nő ki. Minden, ami nem világnézetből következik, nem hat szükségszerűen, még ha a drámán belül, pragmatikusan jól lenne is megokolva. És mivel a dráma anyaga az élet, és az összefüggések stilizálásának egyetlen eszköze az élő emberek lelki lehetőségei, le kell számolni az élet minden problémájával és lehetőségével, hogy a tragédia alapjaihoz eljusson. Időtlen tragédiák nincsenek;

csak a mi mélyen művészietlen korunk kényszeríti rá őket mélyen és művészien érző tragikusokra. Csak nem tragikus korokban született tragikusok próbálnak meg egészen időtlenül, csak alapérzékből tragédiákat építeni – de ez még Alfierinek sem sikerül teljesen. És a mai kornak vannak tragikus konfliktusai, ha drámailag problematikus is a kifejezhetőségük. Nem lehet tehát mellettük elhaladni, állást kell foglalni velük szemben, le kell számolni velük valamiképpen.

Hebbel eljutott a modern tragédia lehetőségéig. Minden másban ő is problematikus, tehát a leglázasabban kereső az egész modern irodalomban. De ő előtte a modern tragédia irodalmi kísérletezés volt csupán, ha sokszor gyönyörű költemények jöttek is létre ebben a keresésben. Ő volt az első, aki túlment a puszta kísérletezésen, az első, akit folytatni lehet és kell is, akin a modern dráma stílusa felépülhet. Az ő életéből organikusan nő ki a tragédia, a tragikum őnála, mint a görögöknél, mint Shakespeare-nél egy az életből, a világrendből önkénytelenül kifejlődő törvényszerűség, nem a régi görög, angol és spanyol tragédiákból leszűrt esztétikai szabály. Ezért kezdődik vele az új tragédia s nem azért, mintha közvetlen hatása olyan nagy lett volna. Életében mindössze egy pár fiatal és nagyrészt jelentéktelen íróra hatott; halála után elfeledték s a nagy naturalista és társadalomkritikai mozgalom embereire, ha tudtak is róla, nem volt számbavehető hatása; csak legújabban, a legfiatalabb stíluskereső írók közt szerepelnek egyre gyakrabban az ő nézetei, beállításai és problémái. Ibsen Henrikre ugyan fontos kérdésekben erősen hatott és sok Ibsen-hatás tulajdonképpen csak közvetített Hebbel-hatás; de Hebbel igazi jelentősége a fejlődésre máshol van; mélyebb és nagyobb, mintsem hogy arra az ilyen szempontból kissé kicsinyes filológiai megállapításoknak, – hogy erre így hatott, arra meg úgy – befolyása lehetne.

Vele megszűnt a nagy német tragédia alapproblematikussága; persze csak azért, hogy ennek fejében egy másiknak, mélyebbnek adjon helyet. A drámán belüli problematikusság megszűntének az egész dráma hatáslehetőségének problematikussá válása az ára. Mert bármennyire egységes és átélt is a drámák alapja és összetartó eleme, egységük csak egy izolált nagy ember izolált érzéseiben van meg. És éppen mert tisztán, maradéktalanul vált formává benne a modern élet, lett mindenki másnál idegenebb és bizarrabb hatású azokra, akik csak tartalmilag, csak a nyers empíriában érzékelik újnak az újat. Schillert népszerűvé tette legmélyebb stílusdisszonanciája, Hebbel általános hatásának legnagyobb tökéletességei állnak útjában.

Hebbel a „tragikusabb" a modern drámaírók, talán minden idők drámaírói között. Nála nem élményei keresnek egy formát az adottak közül, vagy for-

málnak a maguk képére valami csak álmaikban előttük lebegőt, nála a tragédia az a priorija mindennek. Ez az egyetlen kategória, amin keresztül az életet és a világot felvenni képes, ez az a forma, amibe önkéntelenül beleilleszkedik életének minden élménye. Pántragizmusnak nevezi találóan Scheunert ezt a világnézetet, de hozzáteszi, hogy egyoldalúan a drámára szabott élet- és művészetfelfogás. Ez amennyire igaz következményeiben, annyira igazságtalan Hebbellel szemben. Hebbel tragikus költő volt, a tragikusság költője, mielőtt csak egy drámát megírt volna; tragikus költő, mielőtt egyáltalában gondolt volna arra, hogy drámát írjon. Vannak művészek, akik számára egy műfaj formai követelményei apriorik egész életük tartamára, akiknek egész lelkét annyira betöltik valamely forma követelményei és annyira körülhatárolják annak lehetőségei, hogy sehol sem képesek már mást meglátni. Michelangelo a legnagyobb típusa ezeknek a művészeknek, és az irodalomban Hebbel áll legközelebb hozzá ebből a szempontból. Mert ugyanazzal az erővel és kizárólagossággal, amellyel Michelangelo minden sziklából kiálmodta a benne szunnyadott szobrot, sőt képeit is a szobrász szemével látta és festette, ugyanazzal vált tragikussá minden, ami az ő közelébe jutott. Ezért érezhette oly sokszor, hogy tulajdonképpen nem is kell új tragikai forma, hogy a régiekben, Szophoklészben és Shakespeare-ben minden megvan már; tehát csak a már megírott tízparancsolatnak megfelelően kell élnie, nem egy tizenegyediket felállítani. Bennük is az alapsémát érzékelte elsősorban és az életben ugyanezzel a sémával találkozott mindenütt. Olyan mélyről látta a tragédia problémáját és olyan mélyről minden esemény tragikus voltát, hogy élményében egybeesett séma és egyes esemény: az eseményt a tragikus sémán keresztül élte át és minden igazi tragikus séma a legközvetlenebb valóság erejével hatott rá.

A tragédia belső befejezettsége, kizárólag belülről való lekerekítettsége, csak belső szükségszerűségtől uralt volta: ez a Hebbel életlátásának kizárólagos formája. Emellett, amit már többen kiemeltek, hogy két egymással kereszteződő, ellentétes szükségszerűség találkozása, összefonódása a tartalma ennek a zárt egységnek. Naplójának ezer megfigyelése és epigrammaszerű sorsösszefoglalása, mind ebbe a sémába illeszkedik bele. A halál csak mint az életet befejező jelenhetik meg az ő élet-elgondolásában, csak mint a tragédiát lezáró halál, ami már nem is valóság, csak szimbólum. Szimbóluma annak, hogy valami készen van már egészen, kimerített már minden lehetőséget, felemelkedett a csúcspontig, nincs miért élnie többé. A halál csak szimbólum a tragédiában, annyira az, hogy nincs is mindig szükség rá; Kleist *Homburg*járól már fiatalkori dolgozatában megírja, hogy ott a halál árnyéka, a halál okozta megborzadás ugyanazokat az érzéseket váltja ki, mint máshol minde-

nütt maga a halál. És az ő Heródesének, Ernst hercegének és Antal mesterének sem kell meghalniok, annyira véget ért már életük halál nélkül is. De a halál az életben is csak szimbólum. Akkor jöhet csak el és olyanokhoz, akik belül készen vannak már mindennel: „Fordulópontra jutottam – írja Münchenből Elisének –, és éppen ezért meg vagyok győződve, hogy Isten engem most nem szólíthat el. Nincsen ember, aki addig elhagyná a világot, amíg az szívén vagy lelkén valamit változtathatna; ezt én megdönthetetlen igazságnak érzem; a halálnak csak a kész dolgok felett van hatalma, nem a készülők felett." A halál csak szimbólum: szimbóluma a belső befejezettségnek. Hebbelnek megvolt az ereje, hogy minden halált, ami életébe lesújtott, belülről elhatároljon, kerekké tegyen; valaminek a végére helyezzen, amin túl még csak el sem képzelhető semmi sem. Fiatal korában, mikor anyja, barátja, Rousseau és kisfia meghaltak, még viharos krízisekben egyenlítődött ki a világnézete ellenére benne élő emberi szánalom és ragaszkodás, küzdelme a pántragisztikus, heroikus, mindennek szükségszerűségével való szembenézéssel. De mikor fejlődése csúcspontján, akkor, mikor úgy látszott, hogy külsőleg-belsőleg le fogja végre szakítani az élete hosszú küzdelmei érlelte gyümölcsöket, már szinte ellenállás nélkül engedte át magát alapérzésének, élte át tudatosan tragédiáját. „Ez az ember sorsa – mondotta, mikor hírül adták neki, hogy Nibelungjai megkapták a Schiller-díjat –, egyszer nincs borunk, másszor meg nincsen serlegünk." És halálos betegen megírja egyik legszebb versét, a Bramint, amelyben talán még mélyebben és igazabban fejezi ki a nagy szükségszerűségben való vallásos megnyugvást, mint tragédiáiban. Azt, hogy minden jó, ami sors, hogy az ember mindent vegyen magára, mi elkerülhetetlen, mert igazibb célja nincs az emberi életnek:

Schliessen will ich meine Augen,
Denn ich kann den Wurm nicht sehen,
Aber ist ihm Macht gegeben,
Werd' ich nimmer widerstehen.
Darf er mir das Leben rauben,
Muss er auch von meinen Wehen
Mich befrein, wie sollt ich zittern?
*Mag was kann und soll geschehen.**

* A szememet lecsukom ma,
látnom a férget ne kelljen.
De a hatalmába estem,
ellenállni semmi kedvem.
Életem, ha elrabolja,
a kíntól is megfoszt engem –
Miért is féljek akkor? Jöjjön
ami elkerülhetetlen.
(Eörsi István fordítása)

Ebből a perspektívából kell nézni a Hebbel sokszor groteszknek és bizarrnak, sokszor kíméletlenül kegyetlennek hangzó életfilozófiáját. Az élet és a halál, a fejlődés és az elpusztulás, a csúcspont és a vég összenőnek és összeforrnak ebben a látásban. És a dráma s a tragédia nem úgy hatnak már, mint bár magasrendű, de mégiscsak irodalmi műfajok, hanem mint életszimbólumok, mint tükrözései az életnek; az igazi életnek, amelynek tisztaságát és igazságát nem rontja el a durva életempíria ezer és ezer zavaró kicsinyessége. „A dráma az életprocesszust ábrázolja", írja egyszer és ez azt jelenti, hogy a dráma maga az élet, csak magasabbrendűen, tisztábban, mint a valóságban. A dráma az, ami az élet kellene, hogy legyen; az, ami a jelenségek mögött elrejtve, mint lényegük lappang, aminek azok csak tökéletlen megvilágításai. A dráma, a tragédia az élet plátói ideálja. Ezért gyűlöli oly fanatikus erővel mindazt, ami az életben nem drámai, ami véletlenszerű, ami csak eset és nem része a szükségszerűség muzsikájától vezetett nagy körtáncnak. Barátjának, Kuhnnak például így beszél egyszer az öngyilkosságról: „nincs ostobább feltevés annál, mint azt hinni, hogy az ember a puszta meghalás tényével kivonhatja magát az alól, ami rá van róva és vállaira fektetve. Ez nem lehetséges. Amit itt nem akart megenni, azt majd a Saturnuson ismét elébe fogják tálalni".

Ami rá van róva és vállaira fektetve: ilyennek látta a maga életét is Hebbel. Vallásosan erős volt benne a hit a maga hivatottságában. És ez nem a tehetség objektív nagyságát jelentette, hanem azt a mély meggyőződését, hogy neki belülről célhoz kell érnie, akármi történnék is vele, akármit kellene is tennie mindenkivel, aki őhozzá a legközelebb áll, akit ő is legjobban szeret. Kíméletlen, mindenen átgázoló, embersorsokat csak eszközül felhasználó egoizmusa nemcsak egészen öntudatlan és naiv volt, hanem volt benne valami egészen templomian ünnepélyes is. Kötelességének érezte minden tettét, mellőzhetetlen lépésnek egy cél felé, melyet el kell érnie, akármibe kerül is, még ha bűnökön vezet is keresztül az út. Az ő imája is lehetett, amit Judith imádkozik elhatározása előtt: „Ha te közém és tettem közé a bűnt helyezted: ki vagyok én, hogy erről véled pereljek, hogy ez alól kivonjam magam!" És ha az ő „tett"-éről, emberi és művészi tökéletességéről volt szó, akkor ő, akinél finomabban senki sem érzett minden rajta nyugvó felelősséget, akinek lelkiismerete megrezzent a legkisebb megterheléstől, teljesen kívül helyezte magát a jó és a rossz határain. Grillparzer, hogy egy állás által biztosíthassa megélhetését, egy évig nem prudukált; Hebbel ilyenért nem áldozott soha semmit. Sőt éveken át kitarttatta magát Elise Lessingtől és inkább igénybe vette a szegény leány legsúlyosabb áldozatait, mintsem hogy állás vagy újságírás révén (ahol némi megalkuvás kellett volna) segítsen magán. És azzal sem törődött

soha, hogy feleségével is – anyagilag – ugyanilyen viszonyban volt. „Rázz le magadról mindent – írja naplójában –, ami megakadályozhat fejlődésedben, még ha olyan ember lenne is, aki szeret; mert az, ami téged tönkre tesz, úgysem segíthet semmit másokon." Az ő életében szükségszerűvé vált minden, mert mindent, ami az ő „tett"-ének használt, valóságos vallásos megnyugvással fogadott. Szerencsétlenség vagy boldogság mélyebb értelemben mindegy volt neki, ha nőhetett általa és a legszebbet s legjobbat is ridegen elutasította magától, ha ebben nem volt hasznára. Tragikus költő volt így, mielőtt csak egy tragédiát megírt volna; mielőtt egyáltalán elkezdett volna írni. Csak művészileg kellett megérnie, hogy itt rögtön elérje célját.

Ez az élményséma fogta fel benne az új élet minden megnyilvánulását, ezen a prizmán törtek meg az összes impressziók, melyek a lelkét érték. Hebbelt majdnem kizárólag emberek érdekelték egész életében: emberek, emberi viszonyok és azok lelki tükröződései. Kassner azt mondja egyszer, hogy mindig háttér nélkül látja Hebbelt: de emberlátásáról talán még inkább lehetne ezt mondani: az embert látja csak, az embert, aki felé más emberek formájában valami sors közeledik; emberek viszonyában sorsviszonyok reflexeit. Az ember az egyetlen igazi anyaga tragikus víziók kivetítésének, megérzékítésének: a tragikus érzés egészen specifikusan emberek közötti érzés. Ha el is képzelhető másfajta tragikus szimbólum, pl. természetbeli, kozmikus, emberfeletti stb, mégis csak azáltal képzelhető el igazán, hogy emberi érzéseket vetítünk bele, humanizáljuk. „Krisztust is követelem a tragédia számára" – írja egyszer Hebbel, és ezzel megszünteti a maga számára az ő istenvoltát, mert a tragédia az ember maximumát adja, de az ember maximumát. Ha egy isten tragikussá válik, például egy görög isten a moirához való viszonyában, megszűnik – ahhoz való, tehát tragikus viszonyában – isten lenni; hogy más tekintetben az-e, nem lehet fontos itt. Hiszen az orosz cár például egy muzsikhoz való viszonyában éppenúgy isten, mint Zeusz az emberekhez viszonyítva és mégis ember, mint a tragédia hőse. Ahogy a szobrász absztrakt márvány- vagy bronzemberekben gondolkodik, akik háttér nélkül, levegőtlenül állanak egy egész lényüket felfedő gesztusban megmerevedve, így látja az igazi tragikus költő is a világot: emberi viszonyok, emberi sorsviszonyok absztrakciói formájában.

Mi a tartalma ennek az absztrakciónak? Mit fejez ki minden ilyen embernek minden ilyen sorssal szemben való gesztusa? Mondottuk: Hebbel minden élményében az állandó, a mindig visszatérő, az, amire, mint sémára mindent vissza lehetne vezetni: a tragikus. Ez azt jelenti, hogy ő az életben mindenben egy a legnagyobb erővel a maga csúcspontja felé törő tendenciát lát, amivel szembekerül egy minden önállóságot, minden belülről való megmoz-

dulást eltipró nagy, általános szükségszerűség. A vízió pillanata a kettő találkozásának, a két oldalról jövő erők maximumai összecsapásának pillanata. De ez a séma élő emberek közt, élő költőknél csak a mai élet tartalmaival telhetett meg. Aki számára csak esztétikai forma a tragédia, csak művészi elrendezése művészi értékeknek, annak lehetséges absztrakt sorssémáját absztrakt embersémákkal megtöltenie. Akinél azonban ez az a forma, amit minden vele és körülötte megtörténő a közvetlen élmény erejével felvesz, annál ennek absztrakt volta azt jelenti, hogy az életből csak az jut el hozzá, ami ebbe a sémába beleillik. De az életből telik meg tartalommal és élő emberek közvetlenül átérzett sorsai merevednek absztrakt gesztusokká ebben a látásban. És a séma jelentősége főleg az, hogy csak két irányt lát ki az egész életből: a nagy, mindenen abszolút erővel uralkodó szükségszerűséget s az individualitásnak csúcspontja felé törekvő démonikus, ellenállhatatlan erővel vivő vágyát – és a kettőnek egymással való örök, kiegyenlítetlenül tragikus küzdelmét. De az új életből látja ki őket, saját élettapasztalatai absztrahálódnak ezzé a nagy kettősséggé. Ha itt találkozik a nagy romantikus esztétikusok elméleteivel, amennyiben megegyezik velük, az élmények közössége hozza létre a megegyezést. Azok megformuláztak valamit, amit ő meg akart formálni; hatásuk rá csak a formula könnyítő és a régen érzettet tisztázni segítő ereje lehet. „Csak bolondok akarják – írja – száműzni a drámából a metafizikát, de nagy különbség, hogy az életből nő-e ki a metafizika, vagy a metafizikából lesz levezetve az élet." Hebbelnél a minden és az egyes örök, metafizikai kettősségéből nő a tragédia (az élet), és minden jelenség, ami útjába kerül, ennek a kettősségnek formáját veszi fel. Ezért lesz – hogy egészen határozottan jelöljük meg az ő problémáit – az individualizmus problémájává minden az ő életében. Ő az embert látja emberekkel való összefüggéseiben és az alapkettősség tartalma csak ez lehet: a belső lehetőségeinek érvényt szerezni akaró egyéniség és azt megakadályozni akaró külvilág küzdelme; ember és emberiség örök harca. És a séma legfőbb jelentősége, hogy a kettősség mindegyik oldalát kegyetlen energiával és egyoldalúsággal viszi az elképzelhető legszélsőbb végletekig.

Ami tehát a többiek számára a legsúlyosabb stílusprobléma volt, az nála, mint művészi probléma, sohasem merült fel. A priori megvolt az ő tragikus világa és csak a véletlenül kezébe kerülő anyag megfelelő volta szerint sikerült egyik dolga jobban, a másik kevésbé. Kérlelhetetlen szükségszerűség uralkodik ebben a világban; senki sem ura sorsának, mindenki azt teszi, amit tennie kell, külső és belső leküzdhetetlenül kényszerítő erők hajtják az embereket. Embereit, mint minden modern embert, sokkal erősebben határozza meg az ezerféle körülmény, mint bármely más drámaíróét, de viszont az ezekkel

szembefeszülő belső energiák is sokkal hevesebbek. Annyira determináltak ezek az emberek, hogy nem igen lehet az ő cselekvésüket morális szempontból megítélni. Hiszen morálnak csak azokkal szemben van értelme, akiknél szabad elhatározásuktól függ, hogy valamit megtesznek-e vagy nem. A drámaírók már régen érezték, hogy drámáikban a modern élet szükségszerűségét keresve egyre problematikusabbá válik a hagyományos „tragikus vétség"; vagy csak anorganikus, a drámára ráragasztott és felesleges dísz lesz, vagy belső ellentmondást hoz létre benne. Hebbel drámáiban a bűn fogalma ismeretlen, ha használja is néha ezt a kifejezést, nála már egészen más értelmet nyert. A bűn és a bűnhődés közötti igazi kapcsolatának két – haligatólagos – világnézeti feltétele van: az erkölcsi világrend és az akarat szabadsága. Mind a kettőben egyre erősebben rendül meg a modern ember hite és e nélkül a hit nélkül csak nagyon külső, anorganikus, művészietlen eszközökkel (intrika stb.) lehet a bűnt a bűnhődéssel összefüggésbe hozni. Azt az új egységet, ami az új erkölcsi világrend helyett a világot összetartja, nemigen lehet definiálni. Hebbel maga egyszer azt mondja, hogy erkölcsi rend és szükségszerűség azonosak, máskor, hogy az egyik szükségszerűség szemben áll a másikkal és éppen ellentétbe kerülésük teszi a tragédiát. „Az istenség eszméje nem elégít ki engem" írja egy helyen és majdnem ugyanezt jelenti sokat idézett kijelentése, hogy az új dráma éppen abban válik el a régitől, hogy a drámai dialektika itt magában az ideában van, hogy maga a világot összetartó alap vált problematikussá. *An den Tragiker* című versében így ír a két szükségszerűségről:

„Wo das Gesetz, das ihn selbst erhält, nach gewaltigem Kampfe
*Endlich dem höheren weicht, welches die Welten regiert."**

De tényleg, a valóságban, csakugyan magasabbrendű-e a győzelmes szükségszerűség? A *Mária Magdolná*ban éppen a magasabbrendű etika pusztul el, mert még nem elég erős, hogy széttörje a kispolgári etika szűk korlátoltságát; a magasabbrendű világ ellen esküszik össze a törpe nemzetség a *Nibelungen*-ben. És ha Kandaules király híres monológjában be is látja az ellene feltámadó világnak vele szemben való jogosultságát, csak azért érzi azt jogosnak, mert ő gyengébb, mert gyengének bizonyult a kettőjük küzdelmében. Talán legközelebb jutunk a lényeghez, ha azt mondjuk, hogy ez az új végzet a mindennek mindennel való organikus összefonódottságából létrejött törvényszerűség. Napóleon azt mondta egyszer, hogy a politika a modern végzet.

* Ott, hol az őt tartó törvény iszonyú tusa végén
Enged a felsőbbnek, mely a világok ura.
(Eörsi István fordítása)

Modern franciák a milieu-ben és az átöröklésben keresték a magyarázatot. Hebbel itt nem analizál; ez az egyetlen pont, ahol az ő örökös kérdésfeltevései megállnak és vallásos elcsodálkozásban kapnak formát. Vagy még pontosabban – mert hiszen egész életében mást se tett, mint erre a kérdésre keresett választ – ez az a pont, ahol nem absztraktan teszi fel kérdéseit, ő, a legabsztraktabbul kérdező az összes modern írók közül. Ez az a pont, ahol maga az élet válik dialektikussá az ő látásában és élet marad, semmi tisztán dialektikus formába maradék nélkül bele nem férő. Ez az a pont, ahol már ő sem analizál többé, csak két misztikus erő összeütközését látja és rajzolja s csak sejteni engedi, de nem formulázza az erők mivoltát. Az ő végzetében mindenféle szempontból van valami, de mindegyik csak szempont marad és sohasem meríti ki az egész lényegét. Azért olyan rejtélyes, váratlan és kiszámíthatatlan ennek a végzetnek járása, anélkül, hogy egy percre is önkényesnek hatna. Sokszor meglep, de minden meglepetésbe bele kell utólag nyugodni, mert érezzük, hogy így kellett lennie, csak előre kiszámítani nem lehetett.

Kis emberei így teljesen külső hatalmak rabjai; röghöz kötöttek testileglelkileg. „Ennek a századnak az embere – írja a *Mária Magdolna* előszavában – nem akar új és meglepő intézményeket létrehozni, amivel vádolni szokták, csak jobb és biztosabb megalapozását keresi a már fennállónak." Polgári tragédiája, a *Mária Magdolna* a kötöttség tragédiája. Hebbel előtt a polgári tragédiák társadalmi intézmények és előítéletek ellen küzdöttek, amelyeknek nem volt a darabok szerint még szubjektív jogosultságuk sem; hiszen a cél éppen az volt, hogy ezeknek az elavult intézményeknek és előítéleteknek megszűnését elősegítsék. Hebbelnél is előítéletek idézik fel a katasztrófát, de nála egyáltalában nem jön tekintetbe, hogy ezek az előítéletek jogosultak-e, vagy nem. Ezek nála lelki tények: bizonyos hatásuk van az emberek lelkére és ezek a hatások kipusztítják a világból azokat, akik nem tudnak megalkudni, és azokat, akik habár akaratuk ellenére is, szembe mertek szállni velük. Hebbel itt megírta a polgárság tragédiáját, a polgári becsület összeomlását. A szilárd, foltot nem tűrő becsületesség, amely a tizennyolcadik században a polgárságnak osztályküzdelmében legerősebb fegyvere volt (Müller), itt visszafelé fordul és éppen a legjobbakat zúzza össze; „Az atyák fegyvere válik fiaik végzetévé" – írja Kassner a tragédiáról. Ez a becsület kérlelhetetlen; aki egyszer vétett ellene, annak számára nincsen többé visszatérés. Elítéli mindenki, sőt halálra ítéli magát az is, aki a vétket elkövette, mert neki is már minden érzésébe és gondolatába annyira beleette magát az a hit, hogy ő most becstelen, hogy „elbukását" jóvá nem teheti soha, – hogy mint tisztességes ember azon túl nem teheti magát. Halálosan szűkké tette a világot ez a becsület: minden kissé szabadabb mozgás gyanús lehet; ha pedig a gyanú nyíltan kifejezésre

talál, akkor már itt a katasztrófa. Mindenki belelát mindenkinek életébe; mindenki megbírálja mindenki másnak összes tetteit, és ezeknek a bírálatoknak összetevődése már öl. Mert becsületes csak az, akit annak tartanak és mindenki azt érzi, hogy becsület nélkül nem lehet élni. Klára „elbukása" okozza a maga és a családja tragédiáját. Csakugyan ez okozza? Már annak is, hogy elbukott, ez a becsületfelfogás az oka. Maga is, mások is elválasztották attól, akit szeretett és aki látszólag nem törődött vele. Mikor ez visszajött és felébredni látszott a régi érzelem, szerelme bizonyítékát követelte a legitim szerelmes. Klára megadta neki, mert tudta, hogy nem kockáztat semmit – hiszen elveszi. Saját megsértett hamis becsületérzése is belejátszott, hogy önmagával is elhitesse, hogy nem szereti többé azt, aki nem törődött vele. Apja hálás volt egy jótevőjével szemben, becsület érzése nem engedte meg, hogy az elpusztuljon: ezen ott veszett a leány hozománya. De ugyanez a becsületérzés azt is diktálta neki, hogy megvetően bánjék egy – szerinte – nem tisztességes foglalkozású emberrel, egy törvényszolgával. A fiú – bizonyos szubjektív jogosultsággal – lopás gyanújába kerül, és ettől fogva feltartóztathatatlan a katasztrófa. Egymást és magukat kergetik a halálba vagy a kétségbeesésbe ezek az abszolút becsületességű emberek (még az egyetlen „gazember" is külsőleg teljesen kifogástalanul viselkedik). Csak egy látja be közülük halála előtt, hogy milyen hitványságok miatt pusztultak ők el mindnyájan. De ő is talán csak azért látja ezt be, mert a halál előtt áll; élni és szembeszállni vele nem lett volna ereje. A polgári morál, az egész polgárság tragédiája ez a darab. Nem az okozza a tragédiát, hogy éppen azok a dolgok történtek meg, amik megtörténtek, hanem az, hogy ez a csupa kicsiny, magában véve jelentéktelen körülmény – olyan, amilyen minden ember életében százszámra fordul elő –, tragédiát okozhat. Az a végtelen összeszövődöttség, hogy minden apró kijelentésnek évek múlva meglehet a maga borzasztó következménye: hogy egy könnyelműség, egy kis félreértés sok egzisztencia pusztulását okozhatja. Ez a lehetőség a tragikus a *Mária Magdolná*ban, ez adja meg neki rettentő és lesújtó általánosságát, oly általánosságot, amilyet utána csak egyszer ért el a társadalmi dráma, a *Takácsok*ban. Az majdnem ennyire tipikusan egy osztály – az elnyomott proletariátus – drámája, ahogy ez a győzelemre jutott kispolgárságé, amelynek régi fegyverei most őt magát pusztítják el.

De felmerül az a kérdés: mennyiben válhatik egy osztály tragédiája drámaivá? A *Takácsok* alkalmából sokan felvetették ezt a kérdést. Hebbel tragédiájának a hatása olyan mély és általános erejű, hogy sokan még drámailag is legkitűnőbb munkái közé sorozzák. De éppen a legutolsó időben, éppen kevés „tanítványának" egyike (azaz: annak a kevés embernek egyike, aki igazán megértette és ott folytatja őt, ahol folytatni lehet), Wilhelm von Scholz ve-

tette alá éles kritikának ezt a darabot. Azt kérdezi: hol az egység benne? És bármelyik főalakból indul ki, azt találja, hogy véletlen minden történés benne, hogy csak az atmoszféra, csak a milieu ad egységet ennek a drámának. És – kérdezi tovább – adhat-e ez az egység igazi, drámai egységet? Nem úgy van-e, hogy egy osztály, egy milieu csak az atmoszféráját adhatja meg egy drámának, esetleg azokat a feltételeket, amik mellett a tragédia lehetséges, de mindig csak szimbóluma lehet valaminek, valami mélyebben fekvőnek, általánosabban emberinek? Nem hiszem, hogy ez egészen igazságos: elképzelhető, hogy egy osztályhoz tartozás tragédiája egyszersmind szimbóluma lesz az osztály-lét tragédiájának. Annak, hogy mindaz, ami körülveszi az embert, amióta beleszületett, ami átment teljesen a vérébe, hogyan uralkodhatik rajta olyan erővel, hogy minden önkéntelen szembehelyezkedés vele tragikussá kell, hogy váljék. A kispolgári megkötöttség szimbóluma lehetne itt minden ember bizonyos külső erők által való megkötöttségének. És még az sem áll egészen, hogy az emberek nem legértékesebb oldalaikkal hívják ki a sorsot, vagy hogy nem a maximumot váltja ki belőlük sorsukkal való találkozásuk. Klára is, Antal mester is megmenekülhetnének, ha kispolgári becsületességük nem menne el minden egyes esetben a legmegátalkodottabb következetességgel a legszélsőbb végletekig; ha nem lenne meg mindegyikükben az ebben a világban elérhető erkölcsiség legmagasabb foka; ha nem lenne mindegyikük maximuma a maga típuslehetőségének. De a tragédia mély drámaiatlansága mégis ott van, ahol Scholz látja: bármely személyből indulunk ki, nem kapunk egységet. Véletlen minden, ami – inkább körülöttük, mint velük és általuk – történik, nem fut össze bennük mint egyetlen és egyetlen lehetséges centrumban. Vagy még egyszerűbben: egyiknek sincsen egyetlen olyan tette sem, amely lényének egészét maradéktalanul kifejezésre juttathatná. Az embereket felszívja, elnyomja valami ismeretlen, megfoghatatlan erő, anélkül, hogy ők igazán küzdhetnének ellene. Elpusztulnak, mert sok mindenféle baj történik velük, és érezzük, hogy ezek a bajok (a valóságban, nem dramaturgiailag) nem véletlenek. Nincsen azonban egy történés sem, amelyben ezeknek nem véletlen volta, sorsszerűsége kifejezésre juthatna. Tehát a két nagy szükségszerűség közül az egyik, a külső elaprózódik, szétszóródik csupa véletlen és jelentéktelen esemény között, a másik pedig egészen befelé húzódik, a legtöbbször csak monológikusan kifejezhető lelki elváltozásokba. A tettek nem sorsszimbólumok többé – hogyan függ ez össze a tragédia alapjának szociológiai tipikusságával? Talán úgy, hogy egy izolált tett sohasem képviselhet, még ha a legnagyobb erővel van is absztrahálva, egy egész szociológiai komplexust. Tehát minden olyan ember, aki már annyira egyéni, hogy egy tette egész lényét képes kifejezni, már annyira kívül is áll a maga osztályán, hogy már

nem lehet annak csak reprezentánsa, tette nem fejezheti ki az egész osztály helyzetét. Viszont: a tökéletes osztály-lét, az egyéniség teljes felolvadása az osztályból-nőttségben, tehát a teljes szociológiai determináltság, kizárja az egyes ember drámaivá tételét. Erről különben más összefüggésben már volt szó: ezek nem történések, csakis olyan nagy távolságból nézve vesztik el kicsinyes és véletlen voltukat, amelyből már nem lehet őket drámailag ábrázolni. Hebbel megpróbált itt egy kiegyenlítést; megpróbált két embert – Klárát és Antal mestert – oly erővel csúcspontjaivá tenni az összes elavuló és immár önmaguk ellen forduló kispolgári erényeknek, hogy tragikusakká váljanak. De mindegyikük lénye még így is csak ezer és ezer apró kis dologba sugárzik ki, és hiába választ ki mindegyik számára a sok közül csak kettőt-hármat, megoldást ez sem hozhat. Mert így is két ember életének több kis epizódja marad mind, és egy centrum köré nem lehet csoportosítania. Ezek így csak valahol a drámán kívül függnek igazán össze egymással, belül rajta véletlenek maradnak, bármennyire groteszk élességeket adott is nekik szimbolikusságra való stilizáltságuk. Egy csomó, a tragikushoz hasonló érzéseket kiváltó helyzet összeforrasztása így ez a dráma és egységet csak az a művészeten kívül fekvő megismerés ad neki, hogy ezek mind egy és ugyanazon szociológiai helyzet következményei.

A *Mária Magdolnáról* szóló feljegyzések között ez állott: „Tenni tűrés által: asszonyi eszme." A darabhoz írott előszavában Hebbel a cselekvés és a szenvedés relatív voltáról beszél, arról, hogy a sorssal szemben minden cselekvés szenvedéssé válik és viszont minden szenvedés tulajdonképpen semmi egyéb, mint befelé fordult cselekvés. A cselekvés és szenvedés ezen egybefolyásának problémája kezdettől fogva izgatta Hebbelt: *Judith*ban úgy helyezi egymással szembe a férfi és a nő cselekvéseit, mint a spontán cselekvést és az önnönmagának mesterséges felfokozását. *Genovevá*ban még erősebben és tisztábban csak passzív a nő, de a férfi cselekvése is a maga sorsszerűségében sokkal inkább szenvedésjellegű lesz. Ez a sémája a Mariamne és Heródes, a Rhodope és Kandaules s legerősebben talán az Agnes és Albrecht viszonyának is. A modern relativizmus hatása ez Hebbelre, anélkül, hogy ilyen formában tudatossá vált volna előtte; annak érzése, hogy az egyén és a külvilág tragikus dialektikájában az ütközőpont mindig erősebben befelé tolódott. A polgári drámában ennek centrumnélküliség, szétesés és ezért az alapok ingatag volta lett a következménye, amit a megfigyelések csodás mélysége és a technikának Hebbelnél szokatlan virtuozitása sem képes eltakarni. A többiekben mégsem nyomja el annyira az erősebbik szükségszerűség a gyengébbet, azaz ott éppen a legmélyebb tragikus dialektikusságot idézi fel egymással való küzdelmük. Ott is nagyon befelé tolódott az a pont, ahol kitör a harc, de Hebbel

itt nagy emberek küzdelmeit látja sorsukkal és a küzdelmet itt csak élesíti s hevesebbé teszi az a nagy terület, amit a sors az embertől már előre, már küzdelem nélkül is elhódított. *Mária Magdolna* egy szempontból pendent-ja az összes többi nagy tragédiának: benne a viszonyok ereje az ellenállásnak még csak kísérletéhez sem engedett jutni senkit sem, azokban az elképzelhető legnagyobb ellenállás törik össze velük szemben.

Hebbel összes többi tragédiáinak nagy emberek a hősei, de nagy embereinek élete éppoly kérlelhetetlen szükségszerűségnek van alávetve, mint a kicsinyeké. A szükségszerűség itt – úgy látszik – teljesen belső, pszichológiai; a polgárembereknél inkább szociológiai volt, noha ott is láttuk, hogy tulajdonképpen külső kényszerek mennyire lelkiekké váltak náluk. Hebbel minden nagy emberének nagyságában van valami démonikus, ellenállhatatlan erő, ami hajtja, kergeti, de hogy hová, azt ő maga is csak homályosan sejti. Úgy érzi, hogy valahol vár reá egy tett, amelyet végre kell hajtania: olyan erők égnek benne, amelyeknek valahogyan ki kell törniük belőle, különben megfulladna, de a kitöréseknek mindig az ő halálával kell végződniök. Állandó élet-halál harcban élnek ezek az emberek önmagukkal és a körülöttük levő világgal. Szívük mélyén nem is bánják, hogy miként fog végződni ez a küzdelem, sőt sokszor éppen mikor legintenzívebb az életük, vágyódnak a vég után: az után a nagy pillanat után, amikor elpusztulnak, de úgy, hogy egy nagy, mindent felölelő eksztázisban az elérhető legmagasabb fokra fokozódjék fel egész lényük. Nem képesek anélkül élni, hogy ilyen pillanatokat, ha maguktól nem adódnának úgyis, fel ne idézzenek. Így vágyódik Holofornes az után az ember után, aki őt leverhetné és érzi, hogy szeretni tudná azt, aki letiporja, aki erősebb nála, sőt csak azt volna képes igazán szeretni. És életének igazi nagy fájdalma, ami sötét melankóliát borít minden győzelmére és kérkedő szavaira, éppen az, hogy sohasem találkozott még ilyen emberrel, hogy erősebb volt mindenkinél, akivel találkozott. Így teszi fel Kandaules *(Gyges és gyűrűje)* egész életét és boldogságát egy kockára (csak úgy, mint a Hebbel kedvelt versének, Uhland *Gluck von Edenhall*jának hőse). Ez hajtja Golot, amikor megindul a bűn útján, egyre tovább és tovább, hogy lássa, vajon a végsőkig fokozott bűn csakugyan bűn-e még. Heródes fejezi ki a legtisztábban ennek a hőstípusnak egész érzésmódját. Oly tisztán, hogy egyik képéből ennek az egész emberfajtának tipikus gesztusa lesz, mikor Mariamne előtt így menti azt, hogy halálra szánta őt, ha nem térne vissza Antoniustól:

Ich würde nicht den Muth zur Antwort haben,
Wenn ich, was ich auch immer wagen mogte,
Des Ausgangs nicht gewiss gewesen wäre.

Das war ich aber, und ich war es nur,
Weil ich mein alles auf das Spiel gesetzt!
Ich that, was auf dem Schlachtfeld der Soldat
Wohl thut, wenn es sein Allerletztes gilt.
Er schleudert die Standarte, die ihn führt,
An der sein Glück und seine Ehre hängt,
Entschlossen von sich ins Gewühl der Feinde.
Doch nicht, weil er sie preiszugeben denkt:
Er stürzt sich nach, er holt sie sich zurück,
Und bringt den Kranz, der schon nicht mehr dem Muth,
Nur der Verzweiflung noch erreichbar war,
*Den Kranz des Sieges, wenn auch zerrissen, mit.**

A megszakadásig feszült, kétségbeesett, önmagában összeomló individualizmus ez. A végét járó zsarnokság kegyetlensége, a pusztulás előérzete, de amely „a nagyszerű halált" akarja, azt akarja, hogy egy világ álljon lángokban, ha ő halni megy: ez az individualizmus l'art pour l'art. A minden talajt elvesztett, minden támogató ideológiától megfosztott individualizmus ez, amely még nem az életet keresve jut a tragédiához, mint Goethénél, amely számára tehát a tragédia egy előre elképzelhetetlen gazdagodás és a felemelkedés – ha az elpusztulás is az ára. A Hebbel individualizmusa a tragédia árnyékában született, a tragédia vágya ég embereinek lelkében és a tragédiát keresni indulnak az életbe. Hebbelhez képest – Schiller értelmében – naiv minden előtte élt költő tragikus sors-elgondolása.

Ezek előtt az emberek előtt csak saját belső lelki törvényszerűségeik léteznek, csak álmaik valóságok számukra és az egész külvilág, minden más ember csak eszköz ezeknek az álmoknak megvalósítására. Ezek az emberek tulajdon-

* Nem bátorság volna a válaszom,
ha – akármire szánva is magam –
nem ismerném a végkifejletet.
De biztos voltam benne, s csak azért,
mivel kockára tettem mindenem!
ugy tettem, mint csatatéren harcos,
amikor már csak egy esélye van:
saját vezérlő zászlaját, amelytől
boldogsága és becsülete függ,
az ellenséges forgatagba dobja,
de nem azért, mert fel akarja adni:
utána szökken, visszahozza és
vele a koszorút, mit hősi szív sem
érhet el, csak a kétségbeesés,
a győztes – bárha tépett – koszorút is.
(Eörsi István fordítása)

képpen csak rabszolgákat ismernek, nem is tudják elképzelni, hogy mások is ugyanolyan életet élnek, mint ők. És az az ő életük, hogy mindegyikük összekerül olyanokkal, akik, ha kevésbé kitörő erővel is, de éppen olyan naggyal, szintén a maguk életét akarják élni és nem tűrik, hogy csak képek legyenek egy tyrannikusan álmodó poéta fantáziájában. Nem csoda, hogy Hebbel az ókorban – különösen a végén – vagy a szláv világban találta meg az igazi témáit *(Judith, Herodes és Mariamne, Gyges, Moloch, Demetrius)*, ahol az uralkodóknak vérükben van az, hogy senki sem megy körülöttük emberszámba és ahol mégis egyesekben emberi voltukkal járó jogaik kezdenek tudatossá válni. A népek csak nyomorognak és talán elégedetlenek, fellázadni csak egyes emberek mernek: jóbarátok és szeretett asszonyok, akiknek leigázott individualizmusa most bosszút liheg zsarnokuk ellen. Individualizmus individualizmussal áll szemben. Mind a kettőben ellenállhatatlan erők dolgoznak és ugyanazok az erők kényszerítik a zsarnokokat, hogy zsarnokok legyenek, amelyek ezeket a rabszolgalázadásokat létrehozzák. Felületes szemléletre talán úgy látszik, mintha a nők (Judith, Mariamne, Rhodope) csak védekeznének a zsarnokság ellen, de őket is éppen oly démoni erők hajtják, az ő szenvedélyeik is annyira kizárólagosak és mindent eltiprók, mint a férfiaké. Annyira hasonlít egész lelki életük, hogy csak helyzetük okozza, hogy azok a zsarnokok és ők a lázadók s nem megfordítva. Az individualizmus tragédiái ezek a darabok. Egyenlő erők állnak egymással szemben – és elementáris erőkkel szemben ki beszélhet jogosult vagy nem jogosult voltukról? És ezeknek az erőknek lényege hozza magával, hogy egymást tönkre kell tenniök.

Hebbelnél tehát poéták, ha tettekben álmodók is, ha népek sorsával versenyelők is, lesznek a klasszikus drámák doktrinerjeiből. Csak Antal mesterben ismerhető még fel egészen tisztán a régi típus és abban az absztrakt kötelességérzetben, amely Ernst herceget vezeti, hogy keresztülgázoljon emberek boldogságán és életén, hogy az eszme győzelemre jusson. (De itt az eszme tartalma kevésbé absztrakt már: van benne már valami a Bismarck reálpolitikai ideáljából; csak éppen megnyilatkozási formája még a régi doktriner és tragikus.) Egypár mellékalak, például Teut a *Moloch*ban Theodához való viszonyában ilyen még és Hieram, a *Moloch* hőse éli át itt ugyanezt a tragédiát. Megint azzal az érdekes tartalmi különbséggel, hogy az ő eszméje helyes és életrevaló; győzedelmeskedni is fog, csak éppen a tett és az azt szülő gondolat, a valóság és az a priori, az eszköz és az azt használó között marad meg lényegileg a viszony. De Holofernes már egészen poéta; egy nagy álma van: hogy meghaltak már a régi istenek és hogy az emberiségnek nincsen is már más célja, mint hogy magamagából megteremtse az új istenséget. Ezt az álmát tiporja szét Nabukadnezar, mikor ő is elgondolja ezt a gondolatot,

amelyhez nem méltó: istennek proklamálja magát és isten-voltának csak a proklamálásban tud érvényt szerezni. És megint a Heródes-tragédia fejezi ki legerősebben ezt a sorsviszonyt; a Heródes-tragédia, amelyen örök melódiaként vonul végig – a szerelmi motívumban – az ideál és valóság örök inkongruenciája; az álom megtörése a valóságon – még akkor is, ha valóság és álom ugyanazt vágynak megvalósítani:

– Zwei Menschen, die sich lieben, wie sie sollen,
Können einander gar nicht überleben.
Und wenn ich selbst auf fernem Schlachtfeld fiele:
Mann brauchte Dir's durch Boten nicht zu melden,
Du fühltest es sogleich, wie es geschehn,
Und stürbest ohne Wunde mit an meiner!
– So ist's! So ist's!
*Allein die Menschen lieben sich nicht so!**

„És Mariamne – Kassnert idézem itt – szaván fogja a költőt és némán hal meg, mint a nagy költő nagy, egyetlen titka. Megteszi azt, amit a költő csak álmodott, de most, hogy megtörtént a tett, mégis egészen más lett, mint amilyennek a költő gondolta. Így menekül az élet a költő elől, és ahol az végre hozzá érhet, már ott a tragédia." Judith a másik, talán éppen ilyen erős példája annak, hogy milyen tragikusan más a tett, mint az azt szülő álom; még akkor is, sőt akkor talán a legerősebben, ha a valóság nyers lényege egészen ugyanaz, mint az álomé volt, ha az álom – mint mondani szokták – „megvalósul". És Golo s Kandaules király már szinte játszanak a tulajdon tragédiáikkal, már szinte úgy élvezik őket, mint szép látványosságokat; nézők és hősök egyszerre életük színjátékán. Golo lelkében elválik a doktriner a poétától: az egyik elemzi azt, amit a másik tesz és abban tettekké válnak ennek a reflexiói. És a valóság mindkettőtől messzi távolságban, a kettő között elsuhanva létezik, úgy hogy mindegyiknek feltűnik egy-egy pillanatra, de csak hogy aztán még mélyebbek és fájóbbak legyenek a disszonanciák. Kandaulesnél pedig poézis, álom lesz a doktrinerségből: az ő újítani akarása játéka egy fáradt

* Ha ketten úgy szeretnek, ahogyan kell,
egymást egyáltalán nem élhetik túl.
S ha elnyúlnék távoli csatatéren,
nem volna szükséged a hírnökökre,
éreznéd rögtön, mihelyt megesett,
és seb nélkül együtt halnál velem!
– Ez így van! Így van! –
De az emberek nem szeretnek így!
(Eörsi István fordítása)

embernek, aki megunta már a régi – a valóságtól éppoly távol eső – életszimbólumokat és újakkal kezd el finom játékokat. És a messze távolban tisztán, szinte profétikusan tisztán látó szeme semmit sem lát meg a körülötte létező valóságból; csak akkor, amikor az, amit könnyelműen felidézett, tragédiát teremtő erővel áll szemben vele. De akkor szembenéz vele és élvezettel nézi annak nagy erejét és saját helyzetének tragikus voltát – s így megy a halálba.

De mit érnek el ezek a démonikusan nagy emberek? Semmit. A nagy emberek csak relative nagyok; csak valamivel nagyobbak a többinél, csak árnyalatkülönbség van köztük. Az a különbség, hogy kiben mennyi a belső szükségszerűség. Vagy pontosabban: elég nagy-e belső szükségszerűségük ahhoz, hogy egy tragikus intenzitású tett formájában váltsa ki elpusztulásukat? Valamennyien összetörnek a viszonyok törvényszerűségén, csak az egyik merész tettekkel hívja ki az őt összetaposó sorsot, a másiknál csak egy félrecsúszás kell, hogy a kerekek alá kerüljön. Tragikusan nagy az ellentét a nagy emberek szubjektív és objektív jelentősége között; a között, hogy ők mit hisznek magukról és szerepükről – jogosan, mert a többihez viszonyítva igazuk van – s arról, amit szerepük igazában jelent. Azt hiszik, hogy mozgatnak valamit, pedig őket tolja, anélkül, hogy észrevennék, az események ereje. Azt hiszik, hogy egyéniségüknek megfelelően élnek, hogy egyéni hajlamokból és okokból cselekszenek, pedig csak történelmi szükségszerűségek végrehajtói. Valaminek létre kell jönnie, és mindig akad ember, akinek egyéni célja, tehetsége és körülményei összeesnek ezzel a szükségszerűséggel. Akkor ő megmozdítja azt, aminek úgyis meg kellett mozdulnia, ami egy megmozgatóra várt csak, és mindegy volt, hogy kicsoda. De ő akkor azt hiszi, hogy ő csinálta. Saját célja eszközének hiszi azt, aminek ő volt – egy pillanatra – az eszköze. És az eszköz aztán túlnő, túl kell, hogy nőjjön azon, aki azt hitte, hogy az ő alkotása csak és el is tiporja alkotóját, ha az szembe mer szállani vele. A *Moloch* tragédia itt a legtipikusabb. Itt a feldúlt Karthagóból menekült Hieram, hogy bosszújának eszközt szerezzen, megteszi a barbárok istenének a Moloch bálványt, akiben ő maga sem hisz már. És csakugyan isten lesz a bálványból a barbárok közt, mert azoknak szükségük van istenre. De ez az isten hatalmasabb lesz Hieramnál, elpusztítja őt magát is, mikor megint csak eszközének tekinti alkotását és a maga erejét helyezi szembe az övével.

Így persze átmeneti korok, világtörténeti pillanatok Hebbel természetes témái. Olyan idők, amikor rombadől egy világ és a romokból egy új világ készül kialakulni; amikor a fejlődés szükségszerűsége a legszembetűnőbb; amikor a legnagyobb ember tettei is csak kis láncszemek a nagy törvényszerűség láncolatában. Demetriusszal tulajdonképpen a keleti és nyugati egyház

újból való egyesítésének nagy eszméje bukik el. Katolikus papok mentették meg Borisz küldte gyilkosai elől Demetriust, hogy eszközük legyen ebben a nagy munkában és ez az eszme bukik el vele. Bajorország egyesítésének puszta lehetőségéért kell Agnes Bernauernek meghalni és két bajor hercegnek egész életére szerencsétlennek lenni. Heródes pedig azért rendeli el a betlehemi gyermekgyilkosságokat, mert Mariamnét a halálba kergette, és most csak a királyság maradt meg neki – s ezt sem tudja majd megvédeni. A kereszténység (Mariamnében is tulajdonképpen már a keresztény érzés lázadt fel) el fogja pusztítani az utolsó nagy pogány királyt. És egy egész nagy világmitológiai apparátus készíti elő és okolja meg azt, hogy Brunhild és Siegfried ne kerüljenek össze soha, hogy Siegfriednek el kelljen pusztulnia.

Amilyen relatív az emberek nagy vagy kicsiny volta, olyan relatív az intézményeké is. De a relativitás itt az intézmény helyes vagy helytelen voltának és tényleges erejének teljesen abszurd összefüggéstelenségében van. A létező viszonyok rettenetes helyzeti energiájában, amin hiába lát át egy-egy erős intelligencia, megtörik rajta minden támadás, amíg el nem jött az ideje annak, hogy egy másik, idővel éppen ilyen abszurddá váló intézménynek helyet adjon. Így mennek tönkre a polgárok az elavult és haszontalan polgári becsület nyomása alatt; így pusztít a legitimitás a Hebbel királydrámáiban. Megtörnek ezen a holt tömegen a Kandaules, a Heródes reformálmai. Kandaules átlátja – amikor már késő – ezt a helyzetet; látja, hogy a világ alszik és jaj annak, aki felkelti, mielőtt kialudta volna magát, akármit is akarna adni neki kárpótlásul elmaradt alvásáért.

Grillparzer is a viszonyok erejét mutatja az egyénnel szemben, de nála a fennállónak igaza van és bűnös, aki fellázad a meglevő ellen. Hebbelnél itt is két szükségszerűség áll, mint mindig, egymással szemben: az embert természete hajtja, hogy küzdjön a fennálló ellen és az még kevésbé tehet róla, hogy összezúzza azt, aki vakmerően közeledik hozzá. A tragédia a puszta létezésből következik, az individuációból, abból, hogy az egyes ember megmozdulási képessége szabad legyen („felfoghatatlan szabadságról" beszél Hebbel), de azért mégis része marad az egésznek; pedig az egészet más törvények mozgatják mint őt és itt összecsapásnak kell létrejönnie. Az emberi akarat tragikus eleme nem iránya, mint az eredendő bűnnél, amitől Hebbel itt szigorúan elválasztja a maga pántragikus elméletét, hanem közvetlenül maga az akarat. Úgyhogy drámai szempontból teljesen közönyös, hogy a hőst jó vagy rossz törekvések pusztítják-e el. Így az ember és az összesség küzdelme Hebbelnél csak energiák találkozása, egy általános emberi párbaj és a küzdelem mindig egyformán dől el, minden tekintet nélkül arra, hogy kinek van igaza, oly szükségszerűségek szerint, amik túl vannak minden morális értékelésen.

Ez a morális értékelés hiányzik teljesen a Hebbel-drámáiból és ha az emberek morális oldalainak döntő szerep jut a tragédiák felidézésében, akkor a jók fontosabbak, mint a rosszak. A maximumok hoznak létre minden tragédiát, nemcsak a Hebbelét, csak őnála talán a legtudatosabb a tragikusságnak ilyen morálon kívül való helyezése. A tragédia szükségképpen a csúcspontokon áll be, és mindegy, hogy a jónak-e vagy a rossznak csúcspontjáról van szó. Sőt a világrend nagy ereje éppen akkor nyilvánul meg a leghatalmasabban, ha a legjobb maximum is tehetetlen vele szemben. Ha Demetriusban egy kevés lelkiismeretlenség lenne, talán győzhetne; Mniczek szemére is veti, hogy van-e joga neki azért, mert tiszta és erkölcsös akar maradni, őt és leányát s minden hívét feláldoznia. Agnesnek becsületessége okozza vesztét: mint Albrecht szeretőjét semmi veszély nem fenyegette volna. A *Mária Magdolnában* mindenkit becsülete öl meg. Rhodopenek igaz női volta, Gygesnek barátsága, Kandaulesnek előkelősége okozza tragédiáját, Genoveva megmenekülhetne Golo elől, ha kevésbé bátor és előkelő lenne s magát Golot is a legszebb oldalai viszik bele tragédiájába. Siegfriedet naivitása öli meg és Hagenből hűsége csinált orgyilkost. Egy ember sorsa nincsen így összefüggésben azzal, hogy jó-e vagy rossz, sőt szinte úgy látszik, mintha egészen schopenhaueri pesszimizmus szólalna meg ezekben a tragédiákban. De ez mégis – mint Hebbel maga is tisztán látta – csak egy része a világnak, nem az egész. Az egész felett uralkodó szükségszerűség csak túl van a mi jó és rossz alapján történő értékelésünk régióján, de éppen ezért nem is helyezkedhetik szembe vele: amorális és nem antimorális. Ez a világnézet etikai relativizmus oly értelemben, hogy minden egyes etika relatív értéke és jelentősége napfényre jut benne, de azért nem tagadja meg egy pillanatra sem az etikát. Sőt az egyes emberek cselekvésének ugyanolyan nagy szükségszerűségét adva, mint az az egész világénak, természeti törvénnyé teszi az egyes embereket mozgató etikát. Az etika nála csak következményeiben problematikus, csak megnyilvánulásában dialektikus, csak tartalmában relativisztikus. Mint az emberi élet megnyilvánulásának formája abszolút és örök s mint egyenrangú fél áll szemben a világ szükségszerűségeivel.

Ez a világfelfogás megszünteti az igazi gonoszságot vagy legalább is a dráma számára értéktelenné és érdektelenné teszi azt. Tulajdonképpen nincsen is igazán gonosz ember a Hebbel világában. Már a csábító a *Mária Magdolnában* sem volt az, csak alacsony lelkű stréber; aki azonban soha se hagyta volna el a lányt, ha bátyja nem kerül a tolvajság gyanújába és ha az apa nem költi el a lány hozományát; aki – ez a fődolog – nem csábította volna el soha, ha akkor nincs róla meggyőződve, hogy el is fogja venni. És ahogy nincsen intrikus, úgy nincsen nagystílű gazember sem ebben a világban. Golo

és Heródes szemünk előtt lesznek önhibájukon kívül ragyogó és jó emberekből véreskezű gyilkosokká, zsarnokokká – és megtört emberekké. Az élet legmélyebben tragikus oldala Hebbelnél éppen az, hogy tiszta emberekre gonoszságokat kényszerít rá, hogy nem lehet tisztának maradni és mégis élni. Ezért tekintette a legtipikusabb tragédiának, minden tragédia örök típusának Heródes meséjét: hogy hogyan jut el a minden szép és nagy tulajdonsággal felruházott Heródes a bethlehemi gyermekgyilkosságig. A Genovéva-mesében a középkori legenda gonosz intrikusából nemeslelkű lovagot formál, akinek fáj minden gonosztett, amit tennie kell, akire sorsként szállt le, hogy ilyen tetteket kell elkövetnie. Hebbel még Rettenetes Iván emlékét is menteni akarja. Fiához, a nemes Demetriushoz hasonlított, éppen olyan tüzes, heves és gyanútlan volt, de a mindenkiben hívőnek mindenkiben gyanakvóvá kell válnia Oroszországban. Demetrius is ilyenné lett volna, ha elég sokáig él. A hatalom létezése az oka annak, hogy egyáltalán vannak zsarnokok.

Az ember és a külvilág erőviszonya a hatalom birtokosánál jut legélesebben kifejezésre. A hatalom korlátlan lehetőséget ad az embernek és tehetetlensége akkor a legszembetűnőbb, ha minden lehetőség birtokban van. Ezért izgatta Hebbelt egész életén át a királyság problémája: ez az individualizmus csúcspontja, és itt válik a legtragikusabbá; minden más helyzetben, „ha"-k és „lehetett volná"-k állnak az ember és a nagy szükségszerűség közé. Hogy a kettő párbaja egészen nagyszabású és semmitől sem zavart legyen, kell, hogy az embert semmi olyan ne gátolja cselekvésében, amiről csak elképzelhető volna is, hogy más embert nem gátol már. Az individualizmus tragikussá válása megköveteli így szimbólumául a királyságot. Itt válik el megint nagyon élesen a modern dráma a Shakespeare-itől. Shakespeare királyai valóságos királyok voltak, nem szimbólumai valaminek és a háttér, ami előtt játszottak, a jelen volt mindig, az Erzsébet-kor jelene. Hebbel – és ő itt csak legjobban kiélezi, amit elődei már előkészítettek – minden darabnak megadja a maga egészen különleges hely- és kor-atmoszféráját, de az egész, bár sokkal „reálisabb" a Shakespeare-énél, mégsem „reális", csak szimbóluma valaminek.

Mindig az ellenfelek látnak a legtisztábban. Pontosabban talán mégsem jelölte meg senki Hebbel stílusproblémáit, mint nagy antipodusa, Otto Ludwig, mikor *Júliá*járól írott kritikájában ezt írja: „Hebbel drámájában a három legegyesíthetetlenebbet akarta egymással egyesíteni: a legmodernebb írói anyagot, a Shakespeare-i jellemzést és az antik formát." Egészen határozottan kifejezve és Hebbel minden drámájára alkalmazva: kísérlet a modern élet ember- és világlátásában és értékelésében megnyilvánuló relativizmust, az egyéninek egészen a tisztán patológikus különösségekig elmenő kultuszát a

lehető legszigorúbban belekomponálni a maximális és kérlelhetetlen szükségszerűség gyűrűjébe. Mindkét első a szükségszerűséget teszi problematikussá és az őket nyomja el, ha egész kegyetlen következetességében van keresztülvíve. A három irányzat kereszteződése így két nagy problémakomplexum elé állította Hebbel drámai stíluskeresését, amelyhez még harmadikként egy tragédia víziójának természetéből következő is járult. Az egyik a sorsviszony problémája, azaz individuum és szükségszerűség összekapcsolása; tehát egyfelől a karakterábrázolás problémája, másfelől a szükségszerűségé és a kettőnek egymáshoz való viszonyáé. A másik a sors tartalmának problémája; az a kérdés, hogy mennyiben teremt és mennyiben old fel tragikus lehetőségeket a relativizmus; hogy milyen kifejezési eszközöket ad és miket tesz tönkre a drámában s mennyire hatja át egyáltalában a Hebbel világát.

Individualitás és szükségszerűség: mind a kettő egyformán erős víziója Hebbelnek. Mondottuk: az ő élet-átélésének formája, élménysémája az volt: egy ember egy tragikus pillanatban, abban a pillanatban, amikor sorsával találkozik, amikor ez a találkozás élete minden lehetőségét kiváltja belőle. Igen, de az individualitás csak ebben a pillanatban árad bele teljesen és osztatlanul tettébe, szenvedésébe, annak nagy szükségszerűségébe. Ember és sorsa ezen a ponton találkoznak, hogy összeforrjanak örökre, de hogy ide eljussanak, előbb külön utakon kellett járniok. A dráma stílusproblémája éppen ezeknek az utaknak elénk tárása és a találkozások szükségszerűségének megérzékítése. Tudjuk, minden tragédiának ez az eldöntő problémája és minden ma írott tragédiának különösen, amikor mind a két út annyira másmás irányok felé vezet és olyan kevés bennük az egymás felé vivő hajlandóság. Hebbelnél mind a két irány a lehető legélesebben volt meg. Úgy látta Judith és Holofernes találkozását, mint a két nem közötti örök küzdelmek egy nagy csatáját. De mindegyik egyszersmind a maga világának, az önmagában összeomló pogány politeizmusnak és a zsidó monoteizmusnak volt képviselője. Így mindegyikük egy más absztrakt, bár bonyolult és nehezen definiálható szükségszerűségnek lett hordozója és csak azon a ponton, ahol találkoznak egymással, ahol összeütköznek, vesztik el összeütközésükben különállásukat, válnak eggyé. De egyiknek lényegét sem meríti ki ez, nem merítheti ki már azért sem, mert hogy egy emberben ennyi és ilyen bonyolódott szükségszerűségek középpontja lehessen, egész lényét fel kell fokozni, rendkívülivé kell tenni. Ki kell emelni minden közönségesből, minden őt körülvevőből. De ennek mégis úgy kell őt körülvennie, hogy belőle emelkedjék ki; csúcspont legyen, de ennek a csúcspontja. Hebbelnek ez első drámájában nem sikerült. Holofernes magányos kimagaslását minden őt környékezőből csak teljes lealacsonyítása árán érte el. Ennek következtében lelkiéletének kifejezése részben

tisztán monológikus lett, részben túlcsigázott, a pátoszból a bombasztba átcsapó. Judithot patológikus szexuális állapota emeli ki hátteréből; bár nála is szerepet játszik a környezet nagy lefokozása. Őt a leányság és az özvegység közé helyezi, a mindent tudás és semmit sem tapasztaltság keskeny ösvényére, állandó és szünet nélküli nagy felcsigázottságába egész lényének. De ezek a kiemelések túlságosan izolálják, túlságosan kivételes emberekké teszik őket és ezáltal kívülről behozottakként hatnak azok a szükségszerűségek, amiknek hordozóiként kellene szerepelniük; amiknek kedvéért stilizálta fel őket ilyen gigantikus magaslatokig. A találkozás magával ragadó ereje elfelejteti a megalapozás gyengeségét és az utolsó felvonásban mélységes erővel hat a nagy szexuális párviadal szimbolikája. Szinte elfeledteti, hogy éppen az nincs elérve, ami a legfontosabb: összekerülésük szükségszerűsége. A világtörténeti momentumból nem hat semmi. Ezt talán legjobban az világ'tja meg, hogy a háttér legfontosabb része (a zsidó népnek szánt jelenet) szigorúan drámai szempontból felesleges, csak a dekoratív hatást fokozza. Az elgondolt tragédiában szükséges volt, mert ott Judith szinte csak kisugárzása volt a monoteizmus egész energiájának. Itt külön áll az ő tragédiája ettől a mérkőzéstől, csak rá van ragasztva, csak egypár ponton van egypár, az összefüggést jelölő célzás. *Genovevá*ban erősebb az alakoknak hátterükkel való összekomponáltsága. Vagyis azok – az ember szempontjából – absztrakt szükségszerűségek, amiken a darab felépül, csakugyan alapjai és mozgatói mindennek a darabban. Azok az emberek csakugyan csak onnan jöhettek, ahonnan jönnek és legegyénibb, leggroteszkabb különlegességeik is mély gyökereket eresztettek abba a talajba, ahonnan a sors feléjük közeledik. Ezért gazdagabb,bonyolultabb, szélesebb a *Genoveva* kompozíciója az első drámáénál, és lényegében mégis drámaibb. De az az eszme, amely ezt a drámát összetartja, még itt sem képes egészen áthatni az emberek mozgásának minden momentumát. Még itt is sok van, ami részben innen, részben túl van azon a világon, amelybe bele van helyezve; az emberek többek is és kevesebbek is annál, amit a sorsuk belőlük kiváltani képes. Ezt különben maga Hebbel is felismerte és tisztán meglátta, mikor a darab írása közben ezt írja róla naplójában: „A dráma hibája eszméjében van – és ez persze a leggonoszabb hiba, amely egyáltalán lehetséges . . . Az emberi elem a jellemekbe menekült." A következő drámában, a *Mária Magdolná*ban megvan az ember és a világ, az ember és a sors kapcsolata; bár láttuk azt is, hogy csak milyen áldozatok árán volt elérhető. De ott megvan már oldva a *Genovevá*ban felvetett stílusprobléma: a darab világát alkotó sok ember mindegyike legegyénibb, legirracionálisabb, sőt esetleg patológikusabb oldalai révén függ össze a legszorosabban a háttérrel, amely előtt a tragédia játszódik; elválaszthatatlan egységgé nőhet össze ezért

azzal a sorssal, ami innen közeledik feléje. Így kapcsolt itt össze minden embert és minden sorsot a becsületérzés, annak kispolgári eredetekből nőtt volta és avval való mély összefonódása. Heródes jelleme maradéktalan következetességgel nő ki élete hátteréből: az a helyzet, amibe ő beleszületett, csak olyan király fennmaradásának ád lehetőséget, amilyen ő. És tragédiája, tragikus szembenállása Mariamnével lényének azon oldalát éri, ami ezzel a legszorosabban összefüggésben van. Politika, erotikum, barátság, elhagyatottság, és meddő vágyódás a lelkek találkozása után itt egy talajból nő: a Heródest körülvevő világból, egy centrumban találkozik: a Heródes lelkében. Ugyanaz a dekadens, a régi elavult voltát átlátó, de helyébe újat tenni nem bíró örökös és nyugtalan kísérletezés kapcsolja Kandaules királyt az indus Rhodopéhez és a görög Gygeshez, ami politikai kísérletezései felé hajtja. És az ezt részben felidéző, részben belőle folyó szüntelen kétkedés, ingadozás, önmagában való bizalmatlanság az oka, hogy tudni akarja, csakugyan a legszebb asszonyt bírja-e – és ezért mutatja őt meg Gygesnek. Ilyenek, bár nem egészen ilyen erősek és következetesek a kapcsolatok a politikai tragédiákban (Ágnes Bernauer, Demetrius) is.

Ezért bonyolultabb, finomabb – és sok tekintetben – realisztikusabb a Hebbel ember- és világképe, mint előtte bárki másé. Őnála nincsenek „általános emberi", sehol és bárhol megtörténő tragédiák, amiket csak szép dekoratív hatások kedvéért helyeznek el bizonyos korban. Egypár ilyen témával játszott ugyan, de éppen az, hogy nem írta meg őket, bizonyítja, hogy saját stílusához nem illőnek találta. Nem véletlen, hogy Schiller a trónkövetelő témához Demetriust találta alkalmasabbnak, mint Warbecket. De az ok kizárólag az anyag absztrakt alkalmasságában rejlett: Demetrius tragikus téma volt és Warbeck nem volt az. De ha dekoratíve talán igen, a motiváció, a sorselgondolás lényegét illetőleg az ő Demetriusa világában nincsen semmi szlávság. Hebbel tragédiája nemcsak általánosan szláv, de benne van az egyház-szakadás, a lengyel–orosz jellem- és érdekellentét, az orosz arisztokrácia, cárizmus és nép egymáshoz való viszonya. És így van ez minden más darabjában. Cselekmény és háttér annyira összenőttek, annyira eggyé lettek, hogy elválasztani őket még gondolatban sem lehet. Minden alakja csak abból a környezetből érthető meg, amelyikben él. Megvan benne ennek egész érzés- és gondolatvilága s még ha ellentétbe kerül is vele, az ellenkezés módjában is mélyen megérzik, hogy honnan származott.

Természetes, hogy Hebbel emberei igen erősen függnek össze családjukkal. A *Maria Magdolnában* az apa és az anya vére különbözőképpen keverődött mindkét gyerekben; mindegyikük örökölt tulajdonságokat anyjától is, apjától is. Demetrius épp úgy Rettenetes Iván igazi fia minden mozdulatában, ahogy

a Makkabeusok összes lelki tulajdonságait örökölte Mariamne. Albrecht *(Agnes Bernauer)* sokban rendkívül hasonlít apjához; ami eltér tőle, az olasz származású anyjának öröksége. Persze nemcsak tulajdonságaik öröklött volta teszi az embereket családjuk és környezetük produktumaivá. Hebbel sohasem rajzolt kész, többé nem változó embereket. Emberein, amikor a drámába lépnek, meglátszik egész múltjuk, nevelésük, boldog vagy boldogtalan gyerekkoruk stb. Klára és Károly nemcsak egyes tulajdonságokat örököltek Antal mestertől, hanem a ház kicsinyes, moralizáló gondolkodását is átvették és szerzett tulajdonságaik éppen olyan fontosak későbbi sorsukban, mint az örököltek. És Albrechtet a könnyelmű cseh udvarnál való nevelkedése éppen annyira elidegeníti csak kötelességét ismerő apjától, mint az anyjától örökölt, szintén könnyelmű olasz vér. Judith egész lelkiállapota múltjának kivételes voltával van megmagyarázva, és Genoveva gondolataira és érzéseire is döntő befolyással van annyira hasonló nővérének sorsa. Még az annyira izolált Holofernesnél is sokat megértünk abból a kevésből, amit ifjúkoráról tudunk. És természetes, hogy azok az emberek, akiket már előzőleg ennyi és ilyen sokféle körülmény befolyásolt, a darab folyamán még erősebb és intenzívebb összefüggésekbe kerülnek velük.

De azért teljes izoláltságban élnek a Hebbel emberei. Oly bonyolult a lelki életük, hogy még az egymáshoz legközelebb állók sem érthetik meg egymást. Hiába hasonlítanak sokban egymáshoz, egy dolog eltérése elég, hogy lehetetlenné tegye a megértést. Nagy és kicsiny emberek között ebben a tekintetben szinte fajkülönbség van. Annyira a maga alacsony motívumai szerint ítéli meg egyik a másikat és annyira nem látja meg amaz őbenne még azt a kevés rokonságot sem, ami mégis megvan. De az egyenlők épp oly kevéssé értik meg egymást, mint a különböző értékűek. Soha nem érthetik meg egymást a férfi és a nő: a leghevesebb, a leglángolóbb szerelem sem hidalhatja át azt az űrt, amit a köztük levő testi és lelki különbözőségek okoznak. És a Hebbel emberei és asszonyai zárkózottak, szemérmes lelkek, ritkán mondják ki azt, amit igazán éreznek és ha kimondanák is, ki biztosíthatná a másikat arról, hogy igazat mondtak-e. Csak a másik ember lelkének ismerete lehetne ilyen biztosíték, de az emberek egymást nem ismerik. A gyanakvó Heródes lelkében csak gyanakvó Mariamne élhet és annak benne való töretlen bizalma, tehát gyanújának teljes indokolatlansága okozza szembenállásuk mély tragikusságát. A szélső individualizmusból következik, hogy az ember bárhova megy, csak önmagával találkozhatik. Minél erősebb az egyénisége, minél egyénibben látja és értékeli a dolgokat, annál kevésbé fogja megérteni őket; annál kevésbé bírja majd magát beleélni egy másik ember lelkébe.

Hebbel kétféleképpen látta az egyéniségproblémát: pszichológiailag és

tisztán drámaian. Az első minden konfliktusnak a lélek legrejtettebb zugaiban való elhelyezését, minden tragikumnak csakis mély lelki elváltozásokban gyökerező voltát eredményezi. Már Hebbel is úgy látja (amit utána Ibsen fog erősen kifejleszteni), hogy a gondolat és tett között nincs különbség; hogy isten előtt nincs különbség valóság és lehetőség között. „Amivé valaki válhatna, már az is valójában" – mondotta volna Golo egy a *Genovevá*ból kimaradt részletben. Félbenmaradt társadalmi drámájában, *A színésznő*ben, aza kérdés is fel volt vetve, miért van, sőt van-e egyáltalán különbség a nő testi és lelki érintetlensége között. Éppen ezért mindenütt a legmélyebb tragédia a nem-értés tragédiája. Annak átérzése, hogy mégsem vezetnek utak egyik embertől a másikig, hogy hiába minden, örökre ismeretlenek maradnak az egymást legjobban szerető, legjobban ismerő és legmélyebben értő emberek is egymás előtt. Mikor Golo hírül hozza Genovevának, hogy ura, Siegfried elhitte róla, hogy hűtelen volt hozzá, csak annyit bír szólni:

Er hat mich so gesehn, wie Gott mich sieht.
*In dieser Stunde fängt mein Elend an.**

És sürgeti Golót, hogy tegye meg kötelességét, hajtsa végre a halálos ítéletet, mielőtt megtörténnék, amitől még most is fél, hogy a szíve elfordul férjétől ezek után. És Mariamne éppen így érez, mikor tisztán látja Heródes viszonyát magához:

Als er zum zweiten Mal, denn einmal hatte
Ich ihm verziehn, mich unters Schwert gestellt,
Als ich mir sagen musste: eher gleicht
Dein Schatten Dir, als das verzerrte Bild,
Das er im tiefsten Innern von Dir trägt
*Da hielt ich's nicht mehr aus, und konnt' ich's denn?***

* Úgy látott engem, ahogyan az Isten.
Ebben a percben lettem nyomorult.
(Eörsi István fordítása)

**Midőn másodszor – egyszer neki már
megbocsátottam – kardját fogta rám,
s így kellett szólnom: hasonlatosabb
tehozzád árnyékod, mint ama torzkép,
melyet rólad szive mélyén visel,
nem birtam – hogy birtam volna tovább?
(Eörsi István fordítása)

A nagy férfi- és nőtragédiák mélyén mindenütt ez az örök egymáshoz eljutni akarás és annak örökös reménytelensége örvénylik. Annak az érzése, hogy mélyen egymásnak vannak rendelve bizonyos emberek, de mégsem juthatnak el az életben soha egymáshoz. Mély szakadékok nyílnak meg minden pillanatban az egymást annyira szerető Heródes és Mariamne, Kandaules és Rhodope között, széttépi az élet a Siegfried és Brunhild egymásnak teremtettségét és még Judith és Holofernes halálos ekstázisok között váltott csókjaiban van a legnagyobb, legigazibb közösség. És ez a különbözőség széttépi a másfajta, a legmélyebb emberi viszonyokat is. Heródes Soemusnak olyan barátja lehet csak, mint amilyen szerelmese volt Mariamnenak. És Kandaules és Gyges barátságában a legigazibb mély közösséget teszi lehetetlenné ugyanaz, ami létrehozta: az, hogy Kandaules Kandaules és Gyges Gyges, hogy szeretik egymást és hogy emberek.

A tisztán drámai oldalról, a maximalitásról, már volt szó. Ez persze a drámának és különösen a tragédiának formai következménye, de Hebbel itt is tragikusabban lát minden tragikusnál. „Mindig úgy érzem magam", írja magáról egyszer, „ahogyan legtöbben csak lázas állapotban szokták". Az ő embereiben így szintén ez a vér folyik; mindegyik abszolút csúcspontja valaminek; minden szép és nagy, rút és gonosz tulajdonsága abszolút hipertrofiában van meg benne. Tehát tragikus víziójának természete folytán minden tragédiája az individualizmus tragédiája lesz; minden sorsviszonyának lényeges tartalma az igazi, az el nem satnyult és nyomorékká nem vált embernek a többiek között való elhelyezkedni nem tudása.

Ez a hipertrófia oldja meg Hebbel számára a lelki szubtilitásokat látó modernek stíluskérdéseit. Az ő embereinek leheletfinom érzésvilága oly gigantikus arányú kitörésekben nyilvánul meg, és olyan hatalmas képekben van kivetítve, hogy egy pillanatra sem fenyegeti a finom lírába fulladás veszedelme. Genoveva szalmazsákon gyötrődik tömlöcében, pár napos kisfiával karján és Siegfried meztelen kardjával kezében áll előtte Golo, mikor a családás-tragédia összetöri a szívét. És Mariamne, mikor megtudja, hogy Heródes másodszor sem bízott benne és halálra szánta, ha neki meg kellene halnia, fényes bált rendez Heródes halálhírének tiszteletére; úgy állván bosszút rajta, hogy beteljesíti azt, amitől félt. És a királyné, barát, ellenség és közönyös szemlélők egyforma megdöbbenésére táncol a halálünnepélyen, rémületet keltve önmaga előtt is, mikor egy pillanatra véletlenül a tükörbe néz.

De ugyanemiatt nem férnek bele ezek az emberek semmilyen világba, nem lehet őket egy háttérrel szemben sem tónusban tartani és a tónus egysége talán egy drámában sem olyan végtelenül fontos, mint éppen Hebbelnél. Ezért esnek szét shakespeare-i lazasággal és gazdagsággal megkomponált első

drámái. Ebből a szempontból első megoldása – ahol persze az alakok kisebb méretei segítették – az *Oidipusz* technikájához közeledő *Mária Magdolna* Heródesében, mint Kühnéhez írt levelében mondja, a forma egyszerűsítésére, a részletek háttérbe tolására törekszik. Az az érzés vezeti, hogy a görögök és a Shakespeare stílusa között egy közbensőt kell találnia. Későbbi drámáit ez a stíluskeresés foglalja le, ami különben a fiatal korában elkezdett Moloch-töredékben is megvan már. De *Agnes Bernauer* és *Demetrius* tragédiáinak anyaggazdagsága mégis túlságosan nagy ahhoz, hogy görögösen szigorú sémákba lenne szorítható és mindegyik nem egy helyen el is veszti egységes tónusát. *Gyges és gyűrűje* talán legtökéletesebb kompozíciója, nemcsak külsőleg hasonlít Racine-hez, mint Hebbel maga is látta; nagyon sok van benne annak a puszta sémára való leegyszerűsítettségéből (ha sémája gazdagabb is a Racinénál); sok annak ünnepélyes retorikájából, nemcsak minden lármát, de minden igazi mozgást eltávolító, csak lelki analízisekre szorítkozó cselekményviteléből. Az igazi szintézist csak egyszer éri el Hebbel, a *Nibelungen* utolsó részében. Itt is az *Oidipusz*-séma az alapja a kompozíciónak, de itt a két előző dráma megadta az alakoknak a lehető legnagyobb szélességet és részletezettséget, a sorsnak, amely feléjük közeledik, ezer bonyolult szállal hozzájuk fűződöttségét. Az anyag szerencsés voltánál fogva pedig a nagy katasztrófában csupa olyan óriási erő kerül szemben egymással és annyira nem jön tekintetbe semmi rajtuk kívül, hogy a hipertrófia itt mindig a legnagyobb szépségnek lesz forrásává (kivéve talán egypár jelenet felesleges groteszkségét).

De minden ilyen törekvésnek el kellett vezetnie a tisztán drámaitól és az epikai felé közelítette a Hebbel-tragédiát. Ludwig ezt a veszedelmet is egészen tisztán meglátja minden következményében: „A jellemek inkább az elbeszélés, mint a cselekmény erejéből bontakoznak ki, többnyire önmagukról szóló, jellegzetes anekdoták segítségével, amelyeket ráadásul ők maguk beszélnek el . . . Még cselekvéseik motívumait is elbeszélik, és ha lehetséges, egyénített formában." Minél különösebbek, érdekesebbek, dacosabb erővel egyénítettek a drámai emberek és viszont minél szigorúbban megkomponált az a keret, amely összetartja őket – és Hebbelnél, tudjuk, ez a két véglet a kiindulás – annál epikusabban lehet csak mindent kifejezni. Az emberek a legindividuálisabbak, de egymással való szembenállásaik a lehető legtipikusabbak, csak szimbolikusak kell hogy legyenek. Már ebből a tényből magából következik a legfőbb drámai jeleneteknek – esetleg kissé meztelenül is – a dialektikusságra való komponáltsága. Két ember áll ilyenkor mindig szemben egymással. A lehető legkülönösebb helyzeteknek a lehető legkülönösebb emberekre való sajátságos hatásai okozzák, hogy így állnak egymással szem-

ben. De maga a szembeállás már csak a két nagy álláspont szembekerülése, már csak szimbóluma egy mélyen és általánosan emberi viszony dialektikussá válásának. Minél egyénibb sorsok válnak így szimbolikussá, annál tisztább erővel, annál definiáltabban kell érzéseiknek megnyilvánulniok, hogy elhagyják sorsuknak csupán egyéni voltát, a velük történő csupán relatív, csupán személyhez kötött jelentőségét. Minden írás stílusát a cél határozza meg: a döntő jelenetek dialektikára való komponáltságának, tehát a kifejezési eszközökben a dialógus uralmának a gesztus felett, ki kell hatnia az egész dráma felépítésére. Mindenütt ez a tendencia uralkodik, már csak azért is, mert Hebbel oly bonyolult sokféleségben lát minden embert és emberi viszonyt, hogy maga a drámai forma kényszerítené erre a stilizálásra, még akkor is, ha a legmélyebb stílusa nem vinné úgyis erre.

Elméleti, tudatos tendenciái ellenére lett nagy író Hebbel. Azaz hogy egészen igazságosak legyünk, így kell kifejeznünk: tehetsége paradoxiáinak ki nem egyenlíthetősége teszi igazán naggyá őt. Az, hogy víziója természetéből következő, a dráma és tragédia lényegével összeeső stíluskövetelései egymással a legélesebb ellentétben állanak és csak küzdelem árán lehet köztük egyensúlyt teremteni. Hebbel elméletei azt hangsúlyozták, ami bennük a legújabb és talán neki magának is legközvetlenebb költői élménye volt: a nagy, az absztrakt a metafizikai szükségszerűséget. Minden írásában oly erővel adott kifejezést ennek, hogy minden ellentétes álláspontú embernek félre kellett értenie őt és azt gondolnia, hogy történelmi és társadalmi szükségszerűségek, eszmék vértelen absztrakcióinak befejezését követeli a drámától. (Heiberg professzor Koppenhágában, Grillparzer, Ludwig stb.) De ők itt éppen annyira félreismerték Hebbelt, amilyen helyesen meglátták tendenciáit. Igen, Hebbelnek ez a nagy metafizikai szükségszerűség volt az álma drámáinál, de az csak kiindulás volt és cél is egyszersmind. Kiindulás és cél között azonban ott volt az élet a maga ezer apró véletlenségeivel, csak egyéni, csak pillanatnyi sajátságaival. És Hebbel ezt az életet végtelen energiával érezte, embereinek belsejét a legapróbb kis történéseikkel együtt ismerte (eldicsekszik például azzal, hogy Gyges gyerekkori csínyjeit is tudja stb.), és ezt a forró, lázas eleven világot akarta belekényszeríteni az ő nagy szükségszerűségébe. Azaz: ő ott látta meg mindig embereit, ahol ez a kettő találkozott és drámai stilizálásának lényege: ezen a határon tartani embereit és eseményeit. A szükségszerűség tehát rá van kényszerítve az ellenálló individuálisra, az abszolút törvény a realizmusra, a dialektikusság a hullámzó életre, a formula a nem formulázható lelki megtörténésekre. Persze: sikerült rákényszerítenie. És ebből, ha nem nőttek össze teljesen, groteszk stílustalanságok lettek *(Judith)*, de végtelen mélységek és szépségek éppen ott, ahol egészen görögös-franciásan ural-

kodik az objektív kifejezés a szubjektív mondanivaló felett *(Gyges és gyűrűje)*. A küzdelmet érezni mindenütt és ez a küzdelem az, ami lüktető élettel tölti meg a legabsztraktabb megformulázásokat is.

Ez a küzdelem azonban csak része Hebbel nagy, egész életén át vívott küzdelmének: a küzdelemnek az abszolútért, amelyről tudja és érzi, hogy nem találhatja meg sehol sem. A romantikus undorodó félelme ez a pusztán relatívtől, a nem szimbolikustól és ugyanakkor a nagy művész rettegése, hogy beteljesül mégis a benne élő metafizikus vágyódása és elveszti élő voltát az, amit alkotott. Ez az ingadozás, ez a kettősség hozza létre a Hebbel legszemélyesebb stílusproblémáit, azokat, ahol az anyagszükségszerűségek és saját kifejezései lehetőségeinek egyensúlyáért küzd. Ez a kettősség megvan már tragédiái megalapozásában: annak az ideának tartalmában, amely körül mindent csoportosít; azoknak a szükségszerűségeknek egymáshoz való viszonyában, amelyeknek dialektikus voltán drámái felépülnek; az egyes embernek ehhez való vonatkoztatási módjában. Mondottuk: Hebbel nem formulázza az ideát, a mindennek centrumát. Ez persze részben tudatosan történik, a csupán intellektuális, a tisztán megformulázott művészietlen voltának belátása miatt („Bármely kérdés megengedett számára, csak éppen semmi válasz" – mondja az intellektus szerepéről a művészetben). Részben azonban azért, mert ez a stílusprobléma életprobléma is volt számára. A gondolkodó, a társadalomkritikus abszolútumokat keresett és problématikusságokat, relativizmusokat talált mindenütt. Hebbelben tragikussá válik minden fennállónak a relatív volta: abszolút erővel állnak egymással szemben az egyes jelenségek, de már csak erejükben van meg az abszolútság, nem jelentőségükben; csak szubjektív megérzettségükben, nem objektív hatásaikban. Hebbel relativizmusa csak a mindennek középpontját teszi a dialektikus processzus tárgyává, az egyes erők működését még nem bénítja meg a csupán relatív voltukat átlátó kételkedés. Ennek művészileg sokféle következménye van. A legfontosabb, amire itt utalunk: itt még tiszta tragédiák forrása lesz a relativizmus, sőt csak fokozza a tragikus helyzetek kiélezettségét *(Gyges)*. De ennek fejében csak az alapok váltak problematikusabbakká, minden más töretlen erővel áll még, töretlen pátoszban kap kifejezést és szigorú sémákba van beleszorítva. Így Hebbel drámáiból a legtöbbször még hiányzik a relativizmus poézise, a vibrálás, a folytonos ide-oda ingadozás az emberek közötti relációknak és az embereken belül történőknek: az atmoszféra. Hebbel mindenütt egyszerre innen is, túl is van a naturalizmuson. Túl rajta, mert az ő sémáinak alapja mégis ugyanaz a világérzés, amelynek hogy kifejezést bírjon adni, szét kellett robbantania minden kompozíciót. Innen, mert annak igazi poézisét ő csak leírni képes, csak extraktumát bírja adni, csak azt a lélek-megnyilvánulást,

amelynek az kifejezése lett. Hebbelben csúcspontját érte el a relativizmus tragikus volta, de – talán éppen ezért – hiányzik belőle annak poézise.

Dialógus-disszonanciák ennek legfőbb következményei. A drámák nyelve nagyon közel áll – bármennyire is ennek ellenkezőjét hitte Hebbel – Schillernek és a Schiller-epigonoknak hol retorikus, hol epigrammatikus, de sohasem igazán egyénített, sohasem a pillanatból nőttnek ható jambusaihoz. Csak éppen Schiller legfőbb értékét, töretlen vehemenciáját pusztította ki a mindenütt problémákat látó kétkedés. És egyrészt az idea tökéletes kifejezésére való törekvés sokszor nagyon is tudatossá, nagyon is epigrammatikussá tette nyelvét, másrészt az ezzel egyformán erős egyénítő törekvés hol a prózai laposság, hol a szertelen romantikusság felé viszi. De még a megoldott pontokon sem alkalmas ez a dialógus éppen arra, amire valónak lennie kellene. A drámai stílusról írott mély tanulmányában Hebbel megállapítja, hogy a nyelv egyszerre szilárd és folyékony; magáról a drámáról szólván pedig finoman különbözteti meg az ábrázolást a relációk feltüntetésétől, abban látván az elválasztó különbséget, hogy az első magát az életet a folytonos növekvés formájában adja, úgy, hogy az egyik pillanatban született szülője lesz már a következőnek; míg a másik csak a már készet fejezi ki, még ha az csak állomás is a folyton változóban. Hebbel dialógusa legtöbbször csak a relációkat adja és éppen mert léleklátása finom és szubtilis, folytonos disszonancia van embereinek érzései és kifejezésük közt. Halkan, finoman magukba zárkózottak, szemérmesek ezek az emberek és folyton beszélnek mégis, folyton magyarázzák mégis lelkiállapotaikat; folyton definiálják azt, aminek természete éppen az, hogy semmiféle definicióba sem férhet bele. Így beszél – nincs itt hely a példák halmozására – például Rhodope Kandauleshez:

Ist Dir Dein Weib so theuer? Nun, da bitt ich
Dir ein stilles Unrecht ab. Ich sorgte immer,
Es sei mehr Stolz auf den Besitz, als Liebe
In der Empfindung, die Dich an mich fesselt,
Und Deine Neigung brauche schon den Neid
*Der Anderen, um nicht völlig zu erlöschen.**

* Szereted nődet? Akkor hadd vezeklek
halk igazságtalanságomért. Örökkön
az fájt, hogy nem szeretsz olyan nagyon,
ahogyan büszke vagy, hogy birtokolsz,
és vonzalmadnak már szüksége van
irigy szemekre, hogy ki ne aludjon.
(Eörsi István fordítása)

Atmoszférátlan így a Hebbel dialógusa és a legmélyebb lelki eltolódásoknak, a legfinomabb, halk vibrációknak kívül kell maradniuk rajta. Ki vannak mondva, de hatásukat nem a túlságosan és túl élesen kitűnő szavak hozzák létre; inkább azoknak ellenére, mint segítségükkel jutnak el hozzánk. Persze nem mindenütt hátrány az atmoszférátlanság. Az atmoszférikusság mindenütt közel hoz, mindenütt egységbe foglal széthúzó ellentéteket, mindenütt egy tónusba borít éles disszonanciákat. De az igazi drámaiság a disszonancián épül fel, bizonyos disszonanciák feloldhatatlan voltán. Az atmoszféra nagy nyereségei ezért a dráma számára nagy veszedelmeket is hoznak egyszersmind. Értékük, hogy a lehető legközelebb hozván az embereket egymáshoz, még mélyebbé teszik helyzeteik disszonáns voltát; mégsemmé változtatják az örök „nem"-et. Veszedelmük, hogy egészen feloldják őket és idillikus, szatirikus vagy elégikus lírává foszlik minden drámaiság. Hebbelt nem fenyegette soha ez a veszedelem. Az ő emberlátásában magában is sok volt a nem atmoszférikus, a rideg kizárólagossággal drámaian tragikus. Ha az oda vezető utakon, az emberek egymás közötti érintkezéseiben disszonánsan hat is sokszor a körvonalakban nagyon is élesen meghúzott volta, a csúcspontoknak ez mások számára elérhetetlen monumentalitást ad – Judith és Holofernes nagy jeleneteire hivatkozom itt, az apa és fiú szembenállására az *Agnes Bernauer*ben, Antal mesterére a szekretáriussal a *Mária Magdolna* végén, a *Nibelungen* tragédiára, főleg a harmadik részére. És a Heródes és Mariamne, a Kandaules, Gyges és Rhodope tragikus szembenállásai tele vannak ilyen felejthetetlen monumentalitású jelenetekkel. Csak rövidsége miatt és talán mert éppen rövidségében a legparadigmatikusabb, idézem ezt az ismert és sokat idézett dialógus részt a Heródes-tragédiából:

MARIAMNE: *Leb wohl! Ich weiss du kehrst zurück!*
Dich tödtet (Sie zeigt gegen den Himmel)
Der allein!
HERODES: *So klein die Angst?*
MARIAMNE: *So gross die Zuversicht*
HERODES: *Die Liebe zittert!*
Sie zittert selbst in einer Heldenbrust!
MARIAMNE: *Die meine zittert nicht!**

* Mariamne: Isten veled! Tudom, hogy visszatérsz!
Csak ő (az égre mutat) ölhet meg!
Heródes: Ily kicsiny a félsz?
Mariamne: Ily nagy a bizás!
Heródes: A szerelem retteg!
Retteg bizony a hős szivében is!
Mariamne: Az enyém nem remeg!
(Eörsi István fordítása)

De azért mégsem kerülhette el – még kifejezésben sem – a relativizmus mindent feloldó hatását, csak éppen formát nem adhatott még neki. Tisztán látta és felismerte a modern élet tragédiát eltüntető hatását. A *Sziciliai szomorújáték*hoz mellékelt, Rötscherhez intézett nyílt levelében úgy beszél a tragikomédiáról, mint arról a műfajról, amelyre akkor van szükség, ha egy tragikus sors nem tragikus formában lép fel. Az ilyen sors keveréke a rettenetesnek és a barokknak, nevetséges és borzalmas egyszerre. Így kifejezése természetesen nem is lehet tiszta művészi forma. Ugyanott kifejezést ad annak az aggodalmának is, hogy a mai élet sok jelensége, bármilyen fontos lenne is más szempontból, csak ilyen feldolgozásra alkalmas. Ezzel azonban csak egyik oldala van megjelölve a minden meglazulásának: az, hogy az egymással szembenálló erők elveszítvén még szubjektív jogosságukat is, túlságosan alacsonyrendűek lesznek a tragédia számára; hogy az az örvény, amely elnyeli az embereket, nem érdemel meg semmi emberáldozatot. Azt a veszedelmet, amivel ez járt, részben elkerülte Hebbel témáinak distanciálása által; bár itt-ott megvan még nála is a nyoma ennek a helyzetnek. Következményeiben sokkal fontosabb ennél az, hogy ez a látás, mivel mindent csak szubjektíve jogosultnak ismer el, de ilyennek mindent elismer, nem enged semmi megállást, semmi fix pontot a motivációban, különösen a pszichológiaiban nem. Nem ismer már töretlen, minden vitán túl levő és így minden analizáltságot kizáró alapérzéseket. A lelki megokolásoknak már patológikusan csak egyéniig elmenő kihegyezését eredményezi és ezáltal megszünteti az emberi viszonyok primitív és nem analizált voltának monumentalitását. Arra kényszeríti az írót, hogy sok finom okkal hozzon egymással összefüggésbe embereket és dolgokat ott, ahol egyszerű nagy kapcsolat elég lenne. Egyszóval: a pszichológia megszünteti vagy legalább gyengíti az emberi viszonyok dekoratív nagyszerűségét. Hebbelnél itt a veszedelem két oldala fokozza egymás veszedelmességét: a distanciálás rendkívüli viszonyok felkeresésére kényszeríti, de azok megokolása csak fokozza az ő mindenütt problémát látó nézésének élességét és mindent részekre bontó hatását. A *Gyges*ben, minden más tekintetben legmegoldottabb tragédiájában látszik legjobban, milyen mesterkélt alapok és összefüggések kellenek ahhoz, hogy létrejöjjön a neki szükséges tragikus atmoszféra. Még ott is, ahol legjobban kötötte témájának fenséges egyszerűsége, ahol nem is akart tulajdonképpen mást csinálni, mint az epikailag nagyszabású hasonló hatású drámaiságba áttenni *(Nibelungen)*, még ott is sok helyen elfinomította és elgyengítette pszichológiai megokolásaival az eposz primitív monumentalitását, amit Paul Ernst finom analízise különösen Hagenre nézve mutatott ki. Hebbel maga is sokszor érezte ezt a veszedelmet és talán ezért beszélt oly sokszor olyan élesen elítélő szavakban Schil-

lerről, mert érezte, hogy hátrányban van mögötte olyan tulajdonságai miatt, amik tulajdonképpen fölényei kellene hogy legyenek: mélyebb problémalátása és erősebb emberalkotó képessége miatt. Így gondolt az *Orleansi szűz* elolvasása után egy másikra, emberibbre, mélyebbre a Schillerénél; így helyezte szembe annak dekoratív *Demetrius*ával a maga pszichológiailag és történelmileg mélyebben és többoldalúan motivált *Demetrius*át. De az elsőt nem írta meg soha, és a neki féligmeddig megfelelő *Judith*, mint egész, nem éri el monumentalitását. Élete vége felé meg is fordult fejében, hogy nem volt-e mégis Schillernek igaza Demetrius-felfogásában az övével szemben.

De a Hebbel legmélyebb stílusproblémája mégis lénye centrumából, legnagyobb művészi erősségéből eredt. Tragikus ez a disszonancia, különösen a Hebbel tragikumfelfogása értelmében és ő maga is legnagyobb hibaként vette ezt mindig észre drámáiban. Persze csak a következményeket látta meg: „Az én darabjaimnak túl sok zsigere van, a másokénak túl sok bőre" – írja egyszer. Egy más alkalommal felveti magával szemben a kérdést, hogy nem túlságosan erős-e a kapcsolat idea és egyes emberek között; szükséges-e minden embert és helyzetet közvetlenül az ideából levezetni. Wilhelm von Scholz látta meg legelőször egész élesen a problémát. Hebbel világnézetében, írja, előbb van meg a tragédia, mint a dráma. Ezért minél mélyebben látja a tragikus problémát, annál kevésbé drámailag szükségszerűen. És mert minden lehető eszközzel meg akarja érzékíteni – nemcsak drámaiakkal – nem egyszer felrobbantja velük a drámát; enélkül persze ez az érzés kinőtt volna a drámából. A tragédia a dráma csúcspontja, a tökéletes dráma csak tragédia lehet és tragikus érzéseknek nincs igazabb formájuk a drámainál. Igen, de felléphetnek mégis nem drámaian is; vagy talán pontosabban: a tragikus dialektikának anyaga lehet olyan is, ami semmiféle drámába nem fér bele. A tragikus érzés tulajdonképpen mégis csak immanensen hatja át a drámát, mégis csak a „magánvaló" annak jelenség-voltával szemben. És elképzelhető olyan elgondolása a tragikusságnak, amelynek a drámaian tragikus csak egyik megnyilvánulása; sőt tartalomban, súlyban és jelentőségben nem is legnagyobb, ha formailag a legzártabb is. A romantikus filozófusok tragikumlátása ilyen volt és sok tekintetben ilyen volt a Hebbelé is. Nem egészen, mert nála lényegileg mégis összeestek dráma és tragédia: mindennek nagy dialektikussága mégis az egymással szembenálló emberi akaratok dialektikájának formájában jelentkezett. De mégsem a drámán belüli volt az első, ez csak egyedüli kifejezési módja volt a másiknak: minden dráma az egész világ a priorijának. Végtelenül elmélyült ezáltal minden tragikusság; ez a látás adta meg Hebbelnek a lehetőséget, hogy még csak problémának se érezze a mások problematikusságát. De éppen a nagy szükségszerűség lényegének elmélyülése miatt a felü-

leten önkényesebb lesz minden. Itt – ha minden részletében másképpen is – valamennyire mégis hasonló viszony van közötte és a többiek között, mint általában régi dráma és új között. Minél erősebb, megdönthetetlenebb bizonyossággal van kezdettől fogva megadva a tragikus, mint cél, annál kevésbé fontos annak pragmatikus megokoltsága; minél inkább a priorija mindennek, annál kevésbé döntő az az eset, amiben éppen megnyilvánul. Hiszen minden esetben egyformán nyilvánulna meg és úgy is csak ez nyilvánulhatna meg bármely esetben. Ez teszi drámaiatlanokká a nagy angol lírikusok tragédiáit; a tragédia érzésének olyan mély átélése, annyira kozmikussá válása, hogy az, amiben megnyilvánul, vagy túl van a dráma anyaga megszabta határain (Byron: *Kain, Manfred)* vagy egy teljesen véletlen és véletlenekkel teli esethez kapcsolódik – mert úgyis mindegy, hogy melyikről van szó – és tisztán lírai kifejezése keretel be egy nem drámai történést (Swinburne: *Atalanta in Calydon)*. Mélyebben és tragikusabban talán senki sem látta Stuart Máriát Swinburne-nél, és tisztább tragédia nincs róla, mint az a megalapozás, amiből ez a dráma született. Maga a dráma csupa véletlen és önkényesség s el kell felejteni mindent, ami benne történik, hogy megint tiszta fényben álljon előttünk a skót királynő szemben a sorsával.

Hebbelnél természetesen szorosabbak a kapcsolatok. Azok már elvesztettek minden drámaiságot, nála mindez csak egypár hatalmas dráma stílusdisszonanciáiban nyilvánul meg. De mégis: majdnem minden drámában van egy csomó önkényesség a cselekmény vitelében, egy csomó dolog, amitől el kell tekinteni, amit el kell felejteni, hogy csak az egymással szembenállások gesztusai maradjanak meg, amelyekben ellenállhatatlanul nagy a tragikusság és a drámaiság. De még drámai momentumok sem hozhatnak létre igazi drámát. Még egy nagy angol lírikusra kell hivatkoznunk, aki nemcsak kozmikus tragédiák muzsikáját hallotta, de aki előtt igazán emberi és sokszor igazán drámai pillanatokban nyílt meg emberi sorsok tragikussága, Robert Browningra, aki azonban mégsem volt képes soha egy igazi drámát megírni. Kassner megmondja, ha nem is kifejezetten, ennek is okát. „Sohasem volt készen" – írja róla. Szavairól pedig, hogy háromszor annyi kellett neki mindennek elmondásához, mint bárki másnak; hogy mindig úgy érezte, hogy még nem mondotta el az igazán fontosat s még egy vers kell, hogy elmondja és aztán még egy és – mindig marad valami elmondhatatlanul; hogy versei szobák, ahol nyitva maradtak az ajtók, mert Browning csak átszaladt rajtuk, nem lakott bennük. Browning egy eldöntő, szimbolikus, mindent magábafoglaló helyzetben látja embereit, tehát drámaian. De úgy érzi, hogy ez még mindig nem az a mindent magábafoglalás, ami lelke előtt lebegett: hogy a nagy, kozmikus drámához képest eset maradt még csak, amit adott, nem vált

még drámaivá. És szó- és vers-áradatokba fullad ezért a drámaiságnak minden lehetősége ezeken a pontokon, s egészen üresen hagy minden mást. Hebbel – talán nagyobb hasonló okokból – éppen ellenkezőleg érzett és éppen ellenkező stílusú dialógust írt: „Én mindig épp a végén vagyok – írja Elisének –, sosem jövök bele rendesen a mozgásba, minden olyan lényegtelennek, olyan fölöslegesnek tűnik számomra . . .", és túlságosan tisztán fejezi ki a „lényeget", túlságosan aforisztikusan, epigrammatikusan, meztelenül. Elveszti így a formulázás hidegségében érzéki erejét sok mélyen és érzékien elgondolt dolog. De ez volt az egyetlen út a tragédia puszta priorizmusából vissza a drámához. A drámaiság hipertrófiája jött így létre a dialógusban, de drámai dialógus mégis. Az események és az emberek agyon vannak motiválva néha és néha önkényes a kapcsolat egyes helyek között, de drámai a kapcsolat mégis mindenütt.

Ma talán már nem lehet elég hangosan beszélni a hebbeli drámák problematikusságairól, azokról főleg, amelyeket az ő csupán egyéni tulajdonságai eredményeztek. Mert – mindennek ellenére – ő az egyetlen, akit lehet folytatni, az egyetlen, akinél úgy lehet különválasztani a problematikusat a nem problematikustól, hogy az alapok épen megmaradnak. Vele kezdődik igazán a modern dráma, ha csak kezdődik is, de vele kezdődik – akár lesz folytatása, akár nem.

Theodor Storm

Polgáriság és l'art pour l'art: mi mindent zár magába ez a paradoxon? Valamikor – tudjuk – nem volt az; nem volt, mert aki polgárnak született, hogy képzelhette volna el, hogy lehet másképpen is élni, mint polgárian? És a művészetet nem az élettől való erőszakos elkülönítettsége tette magában zárttá és csak belső törvényeit követővé, hanem önmagáért volt, mert önmagáért van minden becsületesen elvégzett munka; mert a közösségnek, amely számára készül minden, érdeke, hogy az úgy készüljön, mintha más célokat nem is ismerne, mint az önmagában való tökéletességet.

Ma vágyva tekintenek vissza erre az időre, a bonyolódott lelki életű emberek hisztérikus, eleve teljesülhetetlenségre ítélt vágyaival. Tehetetlen vágyakkal gondolnak arra, hogy volt idő, mikor nem a zsenialitás erőfeszítései kellettek a tökéletesség gyenge megközelítéséhez, de amikor a tökéletesség természetes dolog volt, az, aminek ellenkezője el sem képzelhető. Amikor életforma volt a munka tökéletessége, és a munkákat csak fokok választották el egymástól. A művészi lelkiismeret rousseauizmusa ez a vágyódás; tehetetlen, romantikus vágyódással valami elérhetetlen, valami csak álmokban látott, forma-viziókba belelehelt kék virág után. Vágyódás önmagunk legnagyobb ellentéte után, vágyódás, hogy egy beteg idegrendszer végső energiával önmagán túl való fokozásának görcsös vajudásaiból a nagy, a szent egyszerűség, a magától értetődő szent tökéletesség szülessék meg. És a polgáriság, az életnek a legszigorúbban polgárivá váló leegyszerűsítése csak út ennek megközelítése felé. Aszkézis, lemondás az élet minden ragyogásáról, hogy valahová máshová, a művekbe, átmenthető legyen ez a ragyogás. Az élet polgári volta kényszermunka itt és gyűlölt rabság; az, aminek minden életösztön a leghevesebben szegül ellene, ami felé csak a legkeményebb energiával lehet azt kényszeríteni – talán, hogy ennek a küzdelemnek eksztatikus ereje megadja a munkához való szükséges végletekig fokozottságot. Ez a polgáriság felszívja az életet, mert az élet annak ellenkezője volna: ragyogás és idegenség minden kapcso-

lattól, a lélek mámoros, orgiás diadaltánca a hangulatok folyton változó berkében. Ez a polgáriság az élet helyében van, korbács, amely örökös munkára hajtja a munka miatt az életről lemondottat; ez a polgáriság maszk csupán, amely mögé elbújnak az elkésett romantikus elhibázott, tönkretett életének vad és meddő fájdalmai.

Ez a polgáriság maszk csupán, és mint minden maszk, csak negatív valami, csak valaminek az ellenkezője, és értelmet csak tagadásának energiája ad neki. Ez a polgáriság csak tagadása mindennek, ami szép, mindennek, ami kívánatos, mindennek, ami után az életösztönök vágya ég. Ebben a polgáriságban magában nincsen semmi érték, az ő keretei és formái között leélt életnek csak a belőle nőtt munkák adnak értéket. Ez a polgáriság polgáriság-e igazán?

Polgári élet polgári hivatást jelent első sorban: lehet-e hivatás az ilyen életben? Első ránézésre látszik, nem. Látszik, hogy az élet polgári rendezettsége csak kívül van, csak maszk, és mögötte a legzárkózottabb és leganarchisztikusabb csak önmagával törődés van elrejtve, és csak a legkülsőbb külsőségekben alkalmazkodik – romantikus iróniával és tudatos életstilizálással – éppen a halálos ellenség külső megjelenéséhez.

Polgáriság és l'art pour l'art. Szemben állhat-e egymással egy emberben ez a két, egymást romantikusan kizáró véglet? Mindegyik igazán, komolyan és becsületesen végigélve, összenőhet-e a másikkal mégis egy életben? Polgári élet polgári hivatást jelent elsősorban, valamit, ami magában véve talán nem is nagyon fontos, aminek legerősebb sikere sem hozhat egyéniségfokozó lázakat gyakorlója számára, és elmaradását vagy gyengébb végigvitelét alig egy pár ember, ha észrevenné. És az igazi, a mély polgáriság ennek szeretetteljes és odaadó vállalását jelenti, az elmélyedést annak talán kicsinyes, aprólékos és a léleknek semmi táplálékot nem nyújtó döntő pontjaiba. A polgári hivatás az igazi polgárnak nem foglalkozás, de életforma, valami, ami – szinte függetlenül tartalmától – az élet tempóját, ritmusát, kontúrjait, egyszóval egész stílusát meghatározza. Ami tehát itt, az életformáknak a tipikus élményekre és ezeknek a formákra való titokzatos hatása útján, mélyen belenyúlik minden alkotásba.

Polgári hivatás mint életforma, mi ennek igazi, legmélyebb jelentősége? Legelőször és legelsősorban az etika uralma az életben. Tehát a rendszeresen, a szabályosan ismétlődőnek, a kötelességszerűen visszatérőnek, a kellemes vagy nem kellemes voltától függetlenül mindig megteendőnek uralma az élet felett. A rend uralma a hangulatok, az állandóságé a pillanatnyiságok, a nyugodt munkáé a szenzációkból táplálkozó zsenialitás felett. És a legmélyebb következménye talán: az odaadás győzelme az egocentrikus magányosság felett; az odaadásé, nem valami magunkból kivetett, messze a magunk maxi-

mumán túl elképzelt ideál, de egy tőlünk egészen független és különböző és éppen ezért közönségesen, kézzelfoghatóan reális valamivel szemben. És ez az odaadás megszünteti az izoláltságot. Az etika legfőbb életértéke talán az, hogy olyan terület, ahol biztos közösségek vannak, ahol megszűnik az örök magányosság. Az etikus ember már nem a kezdete és a vége egyszerre mindennek, már nem az ő hangulatai a mértéke a világ minden történése jelentőségének. Az etika rákényszeríti az emberre a közösség érzését, ha mással nem, hát a végzett munka bármilyen kicsiny, de közvetlenül érezhető, kézzelfogható és kiszámítható hasznának érzése által. A puszta zsenialitás hatásának érzése mindig csak irracionális lehet és soha semmi biztonságot nem nyújtó, minden egyszerre túlbecsült és alábecsült, éppen mert soha és semmihez sem lehet sem kívül, sem belül hozzámérni.

Ebben az életben, melyben az embernek súlyt kifelé és támaszt befelé csak egy kizárólag talentumon alapuló termékenység és erő érzése adhat, az élet súlypontja egészen ide tolódik. Az élet van a munkáért, és a munka valami mindig bizonytalan, valami hisztérikus erőfeszítésekkel időnként a végletekig fokozható ugyan, az életérzést egészen eksztatikus magasságokig csigázva fel, de olyan magasságokig, amikért a legborzasztóbb ideg- és kedélydepressziókkal kell mindig megfizetni. Az élet van a munkáért, az élet centruma, éppen végletekig bensővé válása miatt, kifelé tolódott, a teljes bizonytalanságok, a soha kiszámíthatóságok örvénylő tengerébe. A prózai munka talajt ad és biztonságot; mint életforma a munka és az élet viszonyának eltolódását hozza magával – az élet szempontjából. Eredménye az ember emberi értékének, külső és belső súlyának szilárd alapokra fektetése, állandósága, mert az etika területére helyezi mindennek súlypontját, etikai értékekre, olyanokra, amelyekben megvan az állandóságnak legalább a lehetősége. És aztán ez a munka nem foglalja, nem foglalhatja le soha az egész embert; az ilyen munkától szabályozott életritmus szükségképpen úgy alakul, hogy az élet a melódia és minden más csak kíséret benne. Mikor Storm felkereste Stuttgartban Mörikét, ezt a kérdést, az élet és a munka kérdését is érintette beszélgetésük: „... csak annyit kell belőle elvégezni – mondta Mörike a költői alkotásról –, hogy az ember nyomot hagyjon hátra maga után; a fődolog azonban maga az élet, amiről megfeledkezni nem szabad. Úgy mondta ezeket a szavakat – mondja Storm, akinek Mörike-feljegyzéseiből idézem ezeket a szavakat –, mintha a fiatalabb pályatársakat akarná figyelmeztetni."

Mörike pap volt, és később tanárkodott, Storm bíró, és Keller igazi patríciusi büszke önérzettel titulálta magát „állami jegyzőnek". És amikor a husumi megyei tanácsnok úr és a zürichi állami jegyző úr közti levélváltásban szóba kerültek közös barátjuknak, Heysének ideges állapotai, ez a levél ment

Svájcból Schleswigbe: „Paul Heyse állapota számomra egészen rejtélyes; körülbelül egy év lefolyása alatt egy kötetnyi igen szép verset írt, és mégis állandóan betegeskednék. Meglehet, hogy éppen a megtámadott idegrendszer hozza magával ezt az öngyilkos képességfokozást. Ha így van, akkor nekem igen jók az idegeim, de ugyancsak esetlen fráter vagyok. Hanem félre a tréfát: majdhogynem azt hiszem, megbosszulja az még magát, hogy Heyse idestova 30 esztendeje folytat költői tevékenységet, anélkül, hogy csak egy évnyi levezetést vagy kikapcsolódást is igénybe vett volna, hivatal, tanítás vagy bármiféle másfajta profán munka formájában. Akinek ennyi a fogyasztanivalója, azt magát is egyszer szükségképpen elfogyasztják... De már nincs mit mondanunk; túl késő." És a husumi felelet hangja nagyon hasonló: „A mi Heysénket illetően telibe találta az igazságot, az afféle munka, amely egy életen át tartósan igénybeveszi a képzeletet és az érzelmeket, csak egy gigantikus egészséget tud fenntartani; ki tudja nem húzta volna másképp Schiller élete is sokkal-sokkal tovább." Ez úgy hangzik, mintha csak egészségi okokból kellene a prózai munka: a „háziszőttes munka", mondja Storm, aki számára annyira nélkülözhetetlen volt, hogy még, mikor öregkorában nyugalomba vonult és örült, hogy csak a költészetének élhet, sem volt képes teljesen nélkülözni azt, és francia órákat adott lányainak, és kis gazdaságával foglalkozott, talán, hogy élete megtartsa régi, egészségesen szabályozott menetét. Úgy látszik, mintha csak higiénia - kérdésről lenne szó, de mint mindenütt, itt is a kérdésfeltevés magában foglal minden feleletet: Kellernek és Stormnak higiénia - kérdés volt csupán az, amiből mások számára a nagy, feloldhatatlanul tragikus helyzet, a művészet és az élet viszonyának transzcendens tragikussága következett. Mert tragikussá valamit leküzdhetetlenségének érzése tehet csak. Tragédia, igazi mély értelemben, ott lehet csak, ahol a kiegyenlíthetetlen küzdelmet vívók egy talajból sarjadtak valamikor és egymáshoz lényük legmélyén hasonlók. Tragikusság ott van, ahol megszűnik az értelem különbséget tenni édes és keserű, egészség és betegség, veszély és menekvés, élet és halál között. Ahol az, ami az életet tönkre teszi, éppen olyan nélkülözhetetlenül szükséges hozzá, mint a neki minden vitán felül legjobb és leghasznosabb. Storm élete egészséges módon nem problematikus, és biztos, nagy ívbenkerül el minden tragédia - lehetőséget. Ezek az ő számára, mint életelemek, csak betegségek lehettek, amelyek ellen – nem találok biztosabban jellemzőt erre a helyzetre ennél – úgy lehet és kell védekezni, mint a gyomorrontás vagy a meghűlés ellen. Amelyeket azonban aztán, ha mégsem lehetett megelőzve elkerülni, a test egészséges ereje magától eltávolít magából.

Az élet. Van valami különös és erős, biztos és kemény ritmusú, valami energikusan darabos ebben az életvitelben. Emil Kuhn-nak írja egyszer, hogy

már diákkorában érezte és tudta magáról, hogy akármi történjék is vele, akármit engedne is megtörténni, lényének magját nem veszélyezteti soha semmi; azt érzi mindig „hogy a legvégsőkig elmehetek anélkül, hogy félnem kellene: elvesztem önmagam". Vagy egy versében:

Und wimmert auch einmal das Herz, –
Stoss an und lass es klingen!
Wir wissen's doch, ein rechtes Herz
*Ist gar nicht umzubringen.**

Ebben az életben nem volt soha semmi problematikus. A legmélyebb fájdalmak törtek rá és akarták szétzúzni azt, de mindig volt benne valahol valami szilárd, ami ellenállott nekik. Nem volt problematikus; és a sors feléje csak kívülről jöhetett így, és azzal lehetett küzdeni, és le lehetett tiporni, ha emberi sors volt csupán, de meg kellett állni előtte, és rezignált fejhajtással és megnyugodó gesztussal elhaladni engedni, ha több volt ennél. „Temesd csak el a kedvest! – írja egy versében felesége halála után. – Ámde most/ tovább kell élned;/ és a napi kínban,/ Éned megóvva új erőre kapsz."* Mélyen vallásos volt, a világösszefüggés átérzésének boldogan rezignált mélységében; vallásos volt, anélkül, hogy valamiben hitt volna, anélkül, hogy – a nagy vallásos krízisek korszaka ez – a nemhivés áldozataiba vagy küzdelmeibe került volna valaha. Érzékeny volt, szenzitív, a legkisebb külső hatásokon mélyen és erősen megindult, anélkül, hogy lelkének érzékenysége okozta összerezzenései valaha befolyásolták volna életvitelének szilárd egyenesvonalúságát. Egész érzésvilága a legszorosabban belenőtt volt hazájába – és mégsem törte össze, mikor annak szabadsága elvesztével ő is hontalan lett. Boldogság után vágyódó és a boldogságot mint atmoszférát megkívánó volt egész lénye – és mikor sok évi boldog együttélés után elveszti feleségét, bármilyen mély és nagy a fájdalma, mégsem törik össze élete, és újból sikerül megtalálnia a neki nélkülözhetetlen boldogságot és melegséget. „Egyszersmind azonban nem az az ember vagyok – írja felesége halála után Mörikének –, akit könnyű megtörni; amely eddig is kísért, és amely életvitelemhez hozzátartozott; mert előttem – mint a versben áll – ott a munka, a munka, a munka! Azt pedig, amíg csak erőmből telik, végezni kell."

* S ha nyöszörög is szived,
koccints, a pohár csengjen!
Hisz tudjuk: az igaz szivet
megölni lehetetlen.
(Eörsi István fordítása)

Ki tudná megmondani, melyik melyiknek a támasztója az épület e két oszlopa között: az életvitelnek polgárian egyszerű, biztos és szabatos rendezettsége-e vagy az életnek a lélekre való hatásaiban azoknak ugyanilyen nyugodt és szilárd biztossága. Bizonyos azonban, hogy szorosan összefügg ez a kettő; Storm egy pillanatnyi habozás és ingadozás nélkül választotta a neki lényegileg semmit sem nyújtó jogi pályát, és nem volt életében egy pillanat sem, amikor igazán megbánta vagy akár csak megsajnálta volna ezt a választását.

De a mindent eldöntő kérdést eddig még meg sem érintettük: azt, hogy hogyan függ össze ez az életvitel a művészettel? Mert ez az élet mégis az életmű árán válik csak valamit jelentővé; csak akkor van értelme és jelentősége az élet épsége és ereje megmentésének, ha az, amiért nem áldozták fel, érdemes lett volna a legnagyobb áldozatokra. A paradoxon csak akkor az igazán, ha csakugyan az egyszerű polgáriság és életösszesség Janus fejének egyik oldala és a legszigorúbban vett művészi munka kemény küzdelmei a másik. És ez a világ, a Stormé és azoké, akiknek művészete neki a legtöbbet jelentett és akik az ő írásait legjobban szerették, a német esztéták világa. Az elmúlt század sok esztéta csoportosulásában az igazi, a mélyen germán változat. A német l'art pour l'art.

Ismerjük azokat a szinte flaubert-i kínlódásokat, amelyekből Gottfried Keller munkái, nem egyszer több évtizedes vajúdások után, megszülettek; tudjuk, mennyire nem bírta elviselni Mörike a *Nolten, a festő* első megformálásának gyengéit és disszonanciáit, és hogyan szentelte újraöntése sziszifuszi munkájának élete leggazdagabb és legszebb éveit; a C. F. Meyer esete még ismertebb. Storm – „a szótlan aranykovács és a miniatürök ezüstművese", mint Keller mondta róla – talán kevesebb kínnal hozza létre munkáit, de lényegében ő is éppen olyan szigorú, éppen olyan megalkuvást nem tűrő mesterember, mint ők. Sőt benne talán még erősebben, tisztábban van meg az ő rideg és kemény mesteremberi becsületességük. Kezei ösztönszerűleg érzik, hogy milyen anyagoknak milyen megformálására alkalmasak, és soha sem hagyja el egy kísérlettel sem azokat a formai határokat, amelyeket lelki lehetőségei megszabnak neki, de kíméletlen önkritikával kényszeríti magát ezeken belül az elképzelhető legnagyobb tökéletességig. A nagy és végtelenül tudatos epikus Keller például mindig játszott drámák terveivel és vázlataival, Stormot még csak a regény felé sem lehet elcsábítani soha.

Mesteremberi becsületesség: ez a lényege ennek az esztétaságnak, és itt függ össze elválaszthatatlanul és mélyen az életberendezés mesteremberien, polgárian primitív becsületességű végigvitelével. És mind a kettőnek egyszerű egyenessége választja el őket más esztéták munkás tökéletességétől. Mert ha mesteremberi tökéletesség volt is Flaubert ideálja, az ő mesterember

volta csak szentimentális lehetett – a Schiller szóhasználata értelmében –: vágyódás egy örökre elvesztett egyszerűség után. Stormé (és Mörikéé, Kelleré, a balladaköltő Fontanéé, Klaus Grothé stb.) naiv volt ugyanebben az értelemben. Azoknál egy tökéletesség-ideál végsőkig megfeszült izmokkal való megközelítése a cél, itt az elvégzett munka becsületes voltának tudata; az a tudat, hogy megtettek mindent tökéletességéért, ami erejükből tellett. Ott az életmunkának az élethez való viszonyában a munkán van a hangsúly, itt az életen; ott az élet csak eszköz egy művészetideál megvalósítására, itt a munka tökéletessége csak szimbóluma, csak legbiztosabb és legszebb lehetősége az élet minden lehetősége felhasználásának, a polgári életideál teljesülésének, a jól végzett munka tudatának.

Ezért van mindig valami meghatóan rezignált abban, ahogy munkáikat kezükből kiadják. Világosabban náluk nem lehet tudni, hogy mit jelent az, ha valami tökéletes, és milyen távol van attól érzéseik számára a legjobb is, amit alkotniok megadatott. De ennek a távolságnak tudata annyira közvetlen és egyenletes erővel él bennük mindig, hogy aktívan nem jön számba sohasem; olyan, mintha mindig ki lett volna mondva valamikor, és ezzel el lett volna intézve, és hallgatólagos előfeltétele lett volna minden később mondottnak. De ennek az elhallgatott megismerésnek, ennek a néma és örök lemondásnak bánatos derűje minden gesztusuk kísérlete, amivel egy művüket útnak bocsájtják. A művészet náluk, mint a régi mesterember-művészeknél, éppen úgy életmegnyilvánulás, mint minden más, tehát a művészetben élés ugyanazokkal a jogokkal és kötelezettségekkel jár, mint bármely más emberi – polgári – tevékenység. Hogy tehát etikaiak a követelmények, amelyeket magukkal szemben támasztaniok kell, de megvannak emberi jogaik is a munkával szemben. Az etika parancsa nemcsak a szigorú kötelességteljesítés, a művészi „derekasság", de az egész művészetnek a köz szempontjából hasznos vagy káros lehetőségeivel való számvetés. Keller éppen olyan mélyen érzi minden irodalmi dolog pedagógiai hatáslehetőségeit, mint a tisztán irodalmiakat, és amikor Storm egy olyan témájáról van szó, amelybe babonák is belejátszanak, figyelmezteti, hogy ez az akkori, spiritiszta csalásokkal teli világban rossz hatású lehet. De éppen úgy megköveteli a maga számára azt a jogot, hogy minden apró különösségnek, tréfáinak, kis dolgok felékesítésével való elbabrálásainak helyet adhasson – talán a szigorú kompozíció rovására is – írásaiban. Attól az érzéstől vezetve, hogy mégis az írásai vannak az ő kedvéért, azért, hogy az összes energiái megnyilvánuljanak és ez megvan benne, ennek tehát valahol kifejezésre kell jutnia. Valahogyan a munka a döntő itt, és nem az eredmény. Itt függ össze ez a művészetfelfogás a legmélyebben és legigazibban a mesteremberi tökéletesség után vágyódó roman-

tikusok aranykoráéval, a középkoréval. De az, ami náluk – éppen mert vágyódnak utána – örökre teljesülhetetlen kellett, hogy maradjon, az itt, amennyire ez csak ma lehetséges, meg lett közelítve. Azokat éppen vágyaik választották el vágyuk tárgyától; vagy talán vágyódásuk csak jelképe volt az áthidalhatatlan űrnek közöttük. Bizonyos, hogy – csak példa akar ez itt lenni – Leibl egészen közel jutott Holbeinhez, olyan közel, ahogy csak hozzá jutni lehet, és az angol preraffaeliták oly távol vannak a firenzeiektől, amilyen nagy távolság egyáltalában elképzelhető.

Költészet sokkal kevésbé lehet független korhangulatoktól, mint bármely más művészet, és hogy itt valami a régi, nagy művészethez hasonló – ha csak a munkának az életre vetett fénye is – jöhetett létre, ennek is megvannak a maga korpszichológiai okai. Németországban sok – főleg gazdasági – fejlődés sokkal később következett be, mint máshol, és sok régi társadalmi forma és még több életforma sokkal tovább maradt életben, mint bárhol másutt. És a múlt század közepén még vannak német városok, a perifériákon különösen, ahol még ép és erős és eleven a régi polgárság, az a polgárság, amely a mainak a lehető legélesebb ellentéte. Ennek a polgárságnak talaján nőttek ezek az írók; ennek a polgárságnak utolsó nagy képviselői ők. De ők már tudatosan voltak azok. Nemcsa ksok dolog intellektuális tudomásulvételére gondolok itt helyzetükből, de főleg történelmi érzéseknek életérzésekké, praktikusan ható életténye zőkké válására. Arra, hogy hazájuk, fajuk, osztályuk volt mindent eldöntő élményük: az a talaj, amiből nőttek, az a történelmi levegő, ami körülvette őket. Nem annak szeretete a fontos itt; az megvan másokban is – sőt, mert az átéltség kisebb ereje miatt patetikusan és szentimentálisan, sokkal észrevehetőbben és hatásosabban. Nem, ezekben az írókban, a legerősebben Kellerben és Stormban, polgári voltuk vált döntő élménnyé, és szinte azt lehetne mondani, hogy csak átéléseik érzéki és nem absztrakt természete miatt oly erős az élményben az egyiknél Svájc és a másiknál Schleswig. Azért, mert élményük csak ezt jelentette: innen származom, ez vagyok én, és jelentősége az volt, hogy igazán látniok csak ezt lehetett, igazi hangokat csak ez ütött meg bennük, és az itt nőtt értékeléseken keresztül voltak csak képesek embereket és emberi viszonyokat látni. Ezekben az írásokban történelmivé válik a polgáriság. A régi, töretlen polgárság utolsó nagy költőinek műveiben mély árnyékokat vető intenzív fényeket kapnak a közönséges polgári élet legközönségesebb eseményei. Ezekben az írásokban, amelyek abban az időben jöttek létre, mikor „modern"-né kezdett átalakulni a régi német polgárság, még meseszerűen fantasztikus ragyogás vesz körül kopott interieuröket, és ha csak emlékekben is, de gyengédekben, eleven életet kapnak biedermeier és rokokó lakások kedves, finom, egyszerű és kicsit

korlátolt lakói. Kellernél gazdag, meseszerű humor veszi el a közönséges dolgok közönségességét. Stormnál úgy vannak, ahogy vannak, alig észrevehető a humor, ami kíséri őket néha, csak a szerető szemek simogatása érzik rajtuk, azoké a szerető szemeké, amelyek egy kis melankóliával kísérik eltűnésüket, amelyek érzik, hogy tőlük kaptak mindent, de amelyek nyugodt biztonsággal nézik eltűnésüket, könnyes nyugalommal törődve bele a megmásíthatatlanba.

De az eltűnésnek ez a poézise csak egészen öntudatlanul van meg Storm világában (Kellerében már sokkal erősebben). Még biztos járásúak az ő polgáremberei, még nem érzik problémának magukat és nem polgári voltukat. És ha le is csap közöttük a tragikus sors, úgy látszik, mintha egy ember sorsa lenne csak, mintha csak egy emberre sújtott volna le, az egésznek megingását nem lehet belőle érezni. Még szilárdan áll ott minden, minden baj, minden csapás ellenére; annak ellenére, hogy csak a szenvedésben igazán erősek ezek az emberek, és legférfiasabb gesztusuk elsuhanni látni maguk előtt valami, az életet vagy a szerencsét vagy a boldogságot, és erősen megállni mégis, és csak titkolt könnyekkel teli szemekkel nézni utána. A lemondás ereje, a rezignáció ereje, a régi polgárság ereje az új élettel szemben – akarata ellenére modern itt Storm. Valami elsuhan, és valaki néz utána – és életben marad, és nem pusztul belé, de megmarad benne mindig az emlék: valami volt, valami elpusztult, valami lehetett volna valamikor.

... Ich seh dein weisses Kleid vorüberfliegen
Und deine leichte, zärtliche Gestalt. – –

Und süsser strömend quillt der Duft der Nacht
Und träumerischer aus dem Kelch der Pflanzen.
Ich habe immer, immer dein gedacht;
*Ich möchte schlafen, aber du musst tanzen.**

* Látom fehér, ellibbenő ruhádat,
és lepke-könnyű, gyönge termeted.

És árad éji illat édesen,
virágkehelyből álmodóbban száll fel.
És mindig, mindig rád emlékezem,
aludni vágynék, de neked a tánc kell.
(Eörsi István fordítása)

A legnagyobb keménység és a leglágyabb puhaság, a legszürkébb egyhangúság és az árnyalatok leggazdagabb sokszínűsége: ezeknek összeolvadása Storm világa. A partokon az északi tenger hullámainak zúgása hallatszik, és a téli viharok vad erejével szemben alig-alig védik a gátak az országot; de annak mezőit, fövényes partjait, városait lágy vonalakba foglalja rendesen ennek a világnak tiszta levegője és sűrű ködei még erősebben. Valami csendes, egyszerű, monoton nyugalom ömlik el mindenen. A rétek, a mezők, a kis szigetek a tengeren – sehol semmi, ami igazán szép, ami az első pillanatra megkapó és magávalragadó lenne. Egyszerű, csendes, szürke és egyhangú minden, és csak az itt otthonos szemek láthatnak szépséget benne. Csak egy olyan tekintet számára válik sokszínűvé ez a szürke monotónia, amely előtt minden fa és minden bokor mély és nagy élmények emlékével van teleaggatva, amelynek életében döntő fordulatokat kísértek árnyékok gyenge elhalványulásai vagy a szürke tengerpart egy-egy csendes alkonyának szemérmes rózsaszínei. És éppen ilyen csendesek, éppen ilyen szürkén egyformák a kis városok is egyszerű, egyforma önémet házaikkal, egyszerű kis kertjeikkel és régi nagyapai vagy még régibb bútorokkal teli egyszerű szobáikkal. És ezeknek a házaknak, ezeknek a szobáknak a szürkesége is csak az ott élők számára bomlik ezerszínű szivárvánnyá; azok számára, akiknek minden szekrény és minden pohárszék sok és sokféle történetet tud mesélni mindarról, amit hosszú életében látott és hallott; akit – mint Francis Jammes – ot szobája bútorai – megszólítanak a székek és az asztalok, és megkérdezik a faliórák, hogy mit csinál, és hogy érzi magát.

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohne Unterlass;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
*Am Strande weht das Gras.**

* Szürke tenger és szürke part
s oldalt amott a város;
nehéz köd nyomja a házakat,
s csöndön át idedöng a part
és hallgat a szürket város.

Erdő nem zúg, madár dala
tavasszal sem gyönyörű;
csak a keményhangú vadliba
húz át itt ősszel éjszaka;
a parton reszket a fű.
(Szabó Lőrinc fordítása)

És az emberek is olyanok, mint a vidék, amelyen járnak; az első pillanatra olyanok, mintha semmi különbség sem lenne közöttük. Erősek, egyszerűek, szőkék és biztos járásúak a férfiak és csendesen, némán elmélázók és még szőkébbek a lányok és az asszonyok. És szinte úgy látszik, mintha a gyermekidillek csendes napsütései ugyanazok lennének mindenki számára, mintha ugyanazok a kis örömök és szelíd bánatok adnák meg ezeknek a felserdüléseknek halk, monotón, népdalszerű muzsikáját. És úgy látszik, mintha a sorsok is ugyanazok lennének mindenki számára, mintha ugyanabban az ütemben közelednének egymás felé ember és sors; mintha mindakettőben – a találkozás előtt és a találkozás pillanatában – ugyanaz az egyszerű, kemény és biztos elszántság lenne meg; és a találkozás után – az emberekben – ugyanaz a nyugodtan továbbmenni tudó lemondás és megnyugvás, ugyanaz a talponállás, ugyanaz a semmi csapástól le nem törhető erő. Szürkén folynak egymásba a Storm világának szürke levegőjében az ember- és sorselgondolások kemény körvonalai. Úgy látszik sokszor, mintha mindig csak ugyanarról lenne szó minden novellájában és minden versében: arról, hogy lesújt a sors és aki egészen erős, túléli azt, a kicsit gyengébbek belepusztulnak, de mindenütt a legszebb és legerősebb lelkiértékek és gazdagságok áradnak abból a sebből, amit a sors ütött. Egyformának látszik minden sors, mert kevés szavúak ezek az emberek, és gesztusuk az élettel, a sorssal szemben oly erősen és mélyen rokon egymással. De – másképpen mint a háttérnél, megfordítva – egy pár lépést kell csak visszafelé megtenni és rögtön megszűnt ennek az életnek monotóniája. Akkor úgy látszik majd, mintha minden egyes ember és történés csak része volna egy nagy szimfóniának, amely akaratlanul talán és ki nem mondottan mindenesetre, összességeikből magától cseng össze; mintha mindegyik csak egy nagy ballada vagy balladatöredék lenne, annak az anyagnak egy része, amelyből majd valamikor egy nagy eposz, a polgáriság nagy eposza fog megszületni.

Ez az eposz, ha valaha megszületnék, egy csendes és nyugodt erőről szólana. Események nem lennének benne, vagy legalább is nem lennének döntően fontosak, és csak arról lenne igazán szó benne, hogyan nézik az emberek azt a pár dolgot, ami velük megtörténik. Ami megtörténik velük – és nem azt, amit tesznek. A tetteknek kevés és keveset jelentő szerep jut ebben a világban; az emberek úgyis csak azt akarják megtenni, ami megadatott nekik, és erős és biztos járásuk el is viszi őket oda, ahová érkezniök kellett. Ami az életet eldönti, ami fájó kérdéseket és mély fájdalmakat hoz bele az életbe, az mindig kívülről jön, az megtörténik az emberekkel, ők nem tesznek előidézéséért semmit, és – ha megjött – hiába küzdenek ellene. Az értékeket, az embereket elválasztó értékeket az teszi éppen, hogy erre az elkerülhetet-

lenre hogyan reagálnak. Kívülről jön a sors és az emberek belső ereje tehetetlen vele szemben, de ugyanazért annak is meg kell állnia a lélek házának küszöbén, és nem lehet ide belépnie soha; csak tönkreteheti ezeket az embereket ez a sors, de meg nem törheti őket soha.

Ez az igazi tartalma annak a rezignációnak, amelyet rendesen Storm poézise lényegeként szoktak kiemelni. Storm nagyon hevesen tiltakozik egyszer az ellen, hogy a tragikussághoz a vétket elkerülhetetlennek tekintsék; nemcsak külső motívumaiban sok a sorstragédiáéból, de életlátásának lényegében is. A kis dolgok, a kiszámíthatatlanságok életet eldöntő szerepe lehetőségének átérzésében. De Storm itt megállt a lehetőségeknél, nem látta az életet, a kiszámíthatatlan véletlenségek labdajátékának összevisszaságában; csak a lehetőség maradt meg, hogy egy ember élete így alakuljon, és semmi, sem külső, sem belső kiválasztás nem határozza meg, hogy kié és mikor és miben alakul így; csak a véletlen, véletlen körülmények véletlen összeszövődése. És segítség akkor nincsen, meg kell nyugodni, le kell mondani minden ellenállásról és a fájdalomban való meggazdagodást belső meggazdagodásként fogadni.

A sorsnak így egészen mechanikusan ható, külső ellenállást nem ismerő ereje van ebben a világban. De ez a sors nem valami mitikus, természetfeletti hatalom, nem emberfeletti hatalmak kezének belenyúlása a közönséges életbe. Storm világa a mindennapi élet világa, poézise – mint Emil Kuh mondta róla – a szent hétköznapiságé. Ez a sors tehát az egyszerű emberi viszonyok ereje, emberi gondolatok, emberek közötti megegyezések, előítéletek, szokások és erkölcsi parancsok ereje. Storm világában nincsenek belső összecsapások egy ember lelkében kétfelé húzó lelki hatalmak között; a kötelesség, a teendő valami minden vitát kizáró biztonsággal van – ha kimondatlanul is – előre és örökre megállapítva, és csak az alkalmazása körül lehetnek ingadozások. Csak a sors, csak a körülményeknek az embertől független külső alakulása állíthat válaszútra embereket, de igazi bűnök még akkor sem lehetségesek itten. Ezek az emberek képtelenek rosszat cselekedni; nem mintha ennek a világnak minden embere csupa minden rossznak a lehetőségétől is távol álló ember lenne, de mert az etika itt annyira lélegzésszerűen természetes életműködése minden embernek, hogy nem etikusan cselekedni eleve lehetetlen a számukra. A legmélyebb szerencsétlenség az életben tehát, ha az életkörülmények kényszerítő ereje odavisz egy embert, hogy megtegyen valamit, amit elítél az ő csalhatatlan biztonsággal értékelhető erkölcsi érzése. És mégsem lesz tragédia. Legalább a külső értelemben nem; mert az etikának a tett felett gyakorolt ítélete kemény ugyan és sehol sem megfellebbezhető, de ugyanannak az érzésnek ereje oly nagy is, hogy tisztának őrzi meg az em-

ber lényegét mindannak ellenére, ami történt vele. Megtörtént vele, és ő férfias bátorsággal állt félre a boldogság útjáról, bátor elszántsággal szenved azért, amiről tulajdonképpen nem tehet, és egy pillanatra sem akarja lerázni magáról „tettének" következményét. De ugyanakkor érzi ezt is: nem tett semmit, vele történt minden, és épen maradt meg benne minden; megmaradt benne valami, amihez semmiféle külső erő nem férhet hozzá soha.

A kötelességteljesítés tudatának ereje ez, mint életformáé, mint világnézeté, mely még megőrizte régi, a kategorikus imperativusz erejével ható mindenre kiterjedőségét, ha rég eltűnt is már az a naiv hit és bizalom, mintha arra, ami történik, ennek csak a legkisebb befolyása is lenne. A világ mozog valahogyan, mozgatja valami, ki tudja mi, ki tudja miért, ki tudja hová? És mire való kérdezni ott, ahol nincsenek válaszok, minek vergődni az örökre lezárt kapuk előtt, minek áltatni a lelket a régi idők tarka, bíztató hazugságaival? Megtenni a kötelességünket: ez az egyetlen biztos út az életben. Egy a halál előtt álló öregemberének hangulata fejezi ki talán legtisztábban ezt az életérzést. Megáll a szép és gazdag élet emlékeivel teli szobában, és e kis jelből érzi, hogy itt a vég, és a távolból harangzúgást hall, és tudja, hogy sok ember minden bizodalma függ ezen a zajon.

„Sie träumen" – spricht er – leise spricht er es.
„Und diese bunten Bilder sind ihr Glück.
Ich aber weiss es, dass die Todesangst
Sie im Gehirn des Menschen ausgebrütet."
Abwehrend streckt er seine Hände aus:
„Was ich gefehlt, des Einen bin ich frei;
Gefangen gab ich niemels die Vernunft,
Auch um die lockendste Verheissung nicht;
*Was übrig ist – ich harre in Geduld."**

*„Álmodnak" – mondja – csöndesen beszél:
„S boldogságuk e tarka kép-kavargás.
De én tudom: a halálfélelem
költi ki ezt az emberek agyában."
Tiltakozóan nyújtja ki kezét:
„Bármit hibáztam – de az eszemet,
fogságba esve, a legcsábítóbb
üdvözülésért sem adtam soha,
most türelmesen várok – bármi jön."
(Eörsi István fordítása)

Csak a gesztus az igazán fontos itt, nem a tartalom (Storm vallástalansága mélyen vallásos volt), a sorssal való szembefordulás nyugodt ereje. Mert itt, a halállal szemben, ahol nincs küzdelem, egészen világosan látható az erő is, sőt talán csakis ez, míg másutt mindenütt az életben, olyan pontokon, ahol – objektíve – nem annyira előre eldöntött minden küzdelem, talán a gyengeség látszik meg elsősorban. És amilyen nehéz ember és sors viszonyában különbséget tenni külső és belső között, olyan nehéz itt is erő és gyengeség között. (A két kérdés különben is szorosan összefügg egymással.) Ami befelé erő, az kifelé rendesen gyengeségként fog megnyilvánulni, mert olyan mélyen egységes az emberekben élő világérzés, és olyan megingathatatlanul erősek az életet támogató erkölcsi parancsok, hogy a legkülsődlegesebb brutális történések rájuk való következményeit éppen oly közvetlenül etikusnak érzékelhetik ezek az emberek, mintha kizárólag belőlük indult volna ki minden, és ezzel magukba olvasztják őket teljesen. Erejük lényege ez a beolvasztó képesség, gyengeségük, hogy – a legtöbbször – még az igazán erős életmegnyilvánulások is bevárják, hogy valami kívülről szembe kerüljön velük, és a legritkább esetben keresik fel maguk, és a legritkább esetben találkoznak olyan dologgal, amivel győzedelmesen lehetne felvenni a harcot.

Ezek persze a legeslegtágabb keretei ennek a világnak. De éppen megdönthetetlen biztonságuk miatt szinte sehol sincsenek nyíltan kifejezve, és keresztülvitelük seholsem megy el a kegyetlen következetességig. Storm értékeléseiben – és főleg egyes embereiében – sok van szűkebb honfitársa, Hebbel Antal mesterének világlátásából. De éppen mert a kevésbé szigorú és élesen látó Storm látja ennek a világnak eltűnését, és egyszersmind kevesebb súlyt helyez egyes látások és értékelések fennmaradására, mint magára az egész életre, nincsen meg benne annak kíméletlenül doktrinér korlátoltsága, és nem áll szemben sehol kényszerítő hatalmával egy más élet, egy új világ. Ebben a világban is vannak természetesen olyanok, akik egészen másképpen élik le az életüket, de még ezek sem állanak határozottan szemben ezzel az emberfajtával. Tetteikben a legnagyobbak az ellentétek közöttük: az egyik becsületes és a másik nem az; az egyik a végletekig megbízható, a másik a leglébában könnyelmű, az egyik életének célja a rendezettség és a jól végzett munka nyugodt biztonsága, a másiké a felületes, a pillanatnyi örömök rögtöni kielégítése bármi áron. És ezt a párhuzamossági sort akármeddig lehetne folytatni, és mégis maradna egy terület, ahol egészen harmonizál egymással a két véglet és ez az erkölcsi értékelések területe. Az etika olyan erővel uralkodik ezen a világon, hogy még aki nem etikusan cselekszik, az is etikusan érez, csak éppen gyenge, csak nincsen ereje úgy élni, ahogy – egészen belül – érzi, hogy élnie kellene. És ha csakugyan akad valaki, akinek még érzése is kiüt ebből

a világból, az egészen groteszken a patológikusságig eredeti, különös, érdekes és bizarr eset. *(Etatsrath úr.)*

Puha és elnéző szeretet veszi körül az elpusztulásokat, az örök múlandóságok, a lehullások elkerülhetetlenségének hangulata. A gyengeség éppen olyan természettől adatott valami, mint az erő; erősnek, erkölcsösnek és kötelességekben elsőnek lenni nem érdem, hanem szerencse, és éppen így látja az ellenkezőjét is. Sorshangulat kívül és belül. Jónak lenni nem érdem, talán szerencse; talán csak, mert nem következik belőle az életre nézve semmi biztosíték. De mindenesetre előkelőség: arisztokráciát teremt, távolságokat konstruál az emberek között. És a legbiztosabb arisztokráciát, olyan szilárdan állót, hogy nem lehet benne semmi gőgösség, semmi keménység, csak enyhe elnézés és megértés a más fajtával, az alcsonyabb rendűvel szemben.

Der Eine fragt: Was kommt danach?
Der Andere nur: Ist es recht?
Und also unterscheidet sich
*Der Freie von dem Knecht.**

Keménység és szentimentalitás összeolvadásából jön ily módon létre Storm világának levegője. A történések – mondottuk már – a lehető legegyszerűbbek és hétköznapibbak, és az emberekben, akikkel megtörténnek, sincs semmi a hétköznap keretein túlemelkedően érdekes. Német kisvárosok egyszerű lakói a kispolgároktól, néha munkásoktól fel – szintén csak néha – egy pár régi patricius családig. Csendesen folyik le mindenütt a hétköznapi élet, amíg egyszerre lesújt a sors; de azután is továbbfolyik ugyanez az élet, csak egy pár ránc rakódik egy előbb még fiatal arcra, csak kidob élete útjából ez az összeütközés valakit, és az máshol folytat egy – ugyanilyen ütemekben végigélendő – életet. Csak egy pár ember, egy pár gyengébb fából faragott, süllyed el örökre és menthetetlenül.

A legelső novellák egyike – és ma is a legismertebb az – *Immensee*, egészen tisztán megadja a történések sémáját: a két gyerek szerette egymást valamikor, és az egymáshoz tartozás érzése végigkíséri őket fejlődésükben. De a fiúnak el kell mennie, és amíg távol volt, a lányt anyja hozzáadta valaki máshoz. Nem lehet azt mondani, hozzákényszerítette, vagy legalább is nem tudunk

* Egy kérdi: mi jön azután?
A másik ezt: hogy igaz-e?
A szabad ember és a rab
itt válik kétfele.
(Eörsi István fordítása)

erről semmit. Megtörtént, és az asszony nyugodtan és csendesen él együtt a másikkal, míg első szerelmét véletlen kóborlásai oda nem hozzák.

Egy véletlen dalban felcsapnak a régi lángok.

Meine Mutter hat's gewollt,
Den Andern ich nehmen sollt;
Was ich zuvor besessen
Mein Herz sollt es vergessen
Das hat es nicht gewollt.

Meine Mutter klag ich an
Sie hat nicht wohlgethan;
Was sonst in Ehren stünde
Nun ist es worden Sünde.
*Was fang ich an?**

De ez csak egy pillanat. És azután a vándor tovább vándorol, csak még csendesebben, még szomorúbban és egy csendes szomorú asszonyból még csendesebb, még szomorúbb asszony lesz. Itt még talán a lemondás, a melankólia tónusa uralkodik az egész képen és holdsütéstől ezüstös levegőjében elúszik minden kontúr és minden keménység. Később mindig erősebben lesznek már meghúzva ezek a vonalak is. Elszánt, akaratos, dacos keménységgel áll szemben egymással apa és fiú *(Hans és Heinz Kirch)*, egyik sem engedve egy tapodtat sem abból, amit konok erővel egyedül jogosnak hisz. Az apának álma a család magasabbra jutása és a fiúnak a maga boldogsága kell. És mindegyik megsemmisíti a másik ideálját – és a maga életét – és mégsem enged egy jottányit sem. Ezzel a makacssággal vív ki Hauke Haien *(A lovas)* mindent, amit kisfiú korában már elhatározott, ezzel az erővel áll szemben az egész környékkel, mikor életmunkájának megvalósításáról van szó. Ilyen – persze

*Anyám akarta, nem én,
hogy más legyen az enyém,
s mi enyém volt korábban,
azt többé sose vágyjam,
Ezt nem akartam én.

Erről csak anyám tehet,
elrontott egy életet;
mi tisztességesnek tűnne,
az fordult ronda bűnbe.
Most mit tegyek?
(Eörsi István fordítása)

kétségbeeséstől diktált – elszántsággal veszi magára azt a bűnt Franz Jebe *(Vallomás)*, hogy megmérgezze halálos beteg és gyötrő betegség kínjaitól remegő, végtelenül szeretett feleségét. És ugyanezzel az elszántsággal számol le aztán az életboldogsággal; nem engedi, hogy az ő életébe, aztán, később, belekapcsolódjék egy másik asszony, akit megszeretett, aki szereti őt, aki talán enyhítené fájdalmát. Nem érzi becsületes dolognak, hogy erre használjon fel egy másik életet, és elmegy Afrikába és egészségtelen vidékeken, életét és egészségét veszélyeztető munkában keres – nem vígaszt, de erőt a lemondáshoz.

A szentimentalitás tehát – erre vezet a Storm fejlődése – nemcsak nem játszik bele az események menetébe, de már nem is mossa el azoknak darabos keménységű körvonalait; szentimentális csupán az, ahogy az emberekben – utólag, ha visszatekintenek a megtörténtekre – tovább cseng az, ami velük és másokkal történt. A szentimentalitás csupán a sorsérzés meghatottsága, és művészi jelentősége, hogy lágyan csengő legatokkal kíséri az események kemény staccatóit, requiem-hangulatokban oldva fel a tragédiákat, és emberi (mélyen összefügg itt ez a kettő!), hogy minden rövidlátó élességét elveszi az erkölcsi értékelések megingathatatlan biztosságának.

Az idillek hangulata nagyon rokon tragédiákéhoz, és szépségük egy gyökérből sarjadt azokéval. Még a legegyszerűbb kis intérieuröknél is így van, a kis képeknél, amelyek nem adnak mást, mint egy régi szoba régi bútorainak intim és finom hangulatát, ahol régen, nagyon régen, lezajlott történetek elmondása csak alig hallható témája ezeknek a változatoknak és az egésznek nincs más igazi célja, mint egy ilyen egyszerű szoba levegőjének megéreztetése. Mert az alapérzés mindenütt ugyanaz: a dolgok természetesen nőttségének, összefonódottságának érzése, az egymásra hatásukból megindult mozgások szükségszerűségébe való megnyugvás, a dolgok kicsiny és nagy volta közötti különbség-tevés lehetetlenségének átélése: a történelmi érzés életérzéssé válása. Van valami ezeknek a szobáknak a hangulatában a régi holland intérieurök hangulatából; de légiesebben, lírikusabban, szentimentálisabban. Ami ott a naivan boldog életerő biztos öntudata volt, az itt tudatos kiélvezése lesz tűnő szépségeknek. Ezeknek a szobáknak hangulatába lágy párhuzamossággal játszik bele félig elmúlt és a mai életből kiveső voltuknak tudata: a történelmi érzés nemcsak a virág természetességével nőtt dolgok szépségeit adja meg mindennek, de az elpusztulás, az elhervadás elkerülhetetlen voltának bánattalanul melankólikus reflexeit. A történelmi érzés itt tudatossá téve ezt a természeti folyamatot egyszerre közel hozza és igen távol, lírikusabbá, szubjektívebbé teszi a hozzá való viszonyt, és ugyanakkor a csupán artisztikus élvezet hűvös hangulatával veszi körül.

De ezek az interieurök csak hátterei a legtöbb Storm-novella történéseinek, és csak egy-egy alkalommal történik meg, hogy a háttér valahogyan különszakad minden mástól, öncél, magában befejezett külön kép lesz. Az ilyen intérieuröknek hangulata persze idillikus – kizárólag formai okokból. Ezek mellett azonban nem egy Storm-novella van, amely tartalmánál fogva idill, amelyben ezt az élethangulatot nemcsak a régi bútorokon csüggő öreg szemek lágy nézése hozza és az, hogy csak ebből a nézésből áll az egész kép, de a bennük történő események tartalma és menete. Egy elvonuló zivatar hangulata, a vihar utáni napsütés hangulata az ilyen novelláké és itt van a tragikusokkal való mély rokonságuknak gyökere. Mind a kettőben viharfelhők csomósodnak az emberek feje felett, és mind a kettőben ugyanazzal az érzéssel várják az emberek a villám lecsapását; csak egyszer lecsap a villám és máskor nem. A szerencse éppen úgy kívülről jön, mint a szerencsétlenség. És ha egy boldogságáért, a múlt árnyékaival bátor becsületességgel küzdő asszonynak győzelemmel végződik küzdelme *(Viola tricolor)*, a győzelem ujjongó boldogságában benne van a küzdelem nem igazán küzdelem voltának érzése. Az, hogy ő megérdemelte a boldogságot, amit kap és amit maga körül áraszt, de csak megérdemelte, hogy az megérkezzék, és az ő értéke és érdeme csak az, hogy tárt kapukat talált benne annak megérkezése; de ő nem küzdötte azt ki magának, nem küzdelmének győzelme az. Ez az idilli az ilyen novellák hangulatában; az az érzés, hogy jön valahonnan a szerencse, a szépség, a boldogság, jön és benyit ott, ahol olyan lelkek laknak, akik szép lakások lehetnek számára. De ott nyit be, ahol akar és személy szerint válogatja – az érdemesek közül – hogy kiknél fog majd bekopogtatni. Ezekben az idillekben megvan tehát a tragédiák sorsszerűségének érzése. Néha egészen tisztán hangzik az idilli boldogság melódiája, és csak abban a passzív odaadásban, amivel az emberek itt elringattatják magukat a boldogság hullámaitól, van meg a tragikus esetek sorsszerűségének hangulata *(Christian unokafivéremmél)*.

Tragédia és idill: e két véglet között játszódik le a Storm világának minden színjátéka, és ahogy a kettő mindig összeolvad, adja meg minden írásának különös levegőjét. Ez a teljes bizonytalansága az életnek minden külsőségében és ez a rendíthetetlen szilárdsága mindenütt ott, ahol csak a lélek szerepel: ez a mélyen polgári ebben a költészetben. A bizonytalanná válni kezdő polgárság élethangulata ez, az eltűnőben levő régi, nagy polgárság történelmivé, mélyen költőivé válása utolsó, még belül töretlen, nagy poétájában. És ez az élethangulat veszi körül minden írását – még azokat is, amelyek régi stílusok szeretetéből még régibb időkre nyúlnak vissza, amikben ezért sokszor van valami hidegen megépített, csak művészi munka, de a legtöbbször ugyanabból

az anyagból vannak faragva, mint a félmúltban játszó polgári históriák *(Renate, Aquis Submersus)*.

És a versek világa még erősebben és tisztábban ezeknek az életérzéseknek világa. Még finomabbak azok az emberek, azok az emberárnyak, amelyeket mi vetítünk a versek mögé. Finomabbak az emberek, mélyebbek az őket mozgató motívumok, tisztábbak a tragédiák, amiket átélnek. Ez talán – valószínűleg – a forma kérdése. Storm világának emberei olyanok, hogy lényüket egy, a sorstól kiváltott lelki megnyilvánulásuk, hangulatuk zárja legtisztábban magába. A tettek, a tények, a történések, minden külsőség tulajdonképpen felesleges egészen, csak azért kell, mert mégis – mint Kuh-nak írta egyszer – vannak anyagok, amelyek hatása kívül is, belül is, szélesebb megalapozást követel meg, mint amelyeket a versek megengednek. De éppen ezért egy pár versében, ahol nem kellett ez a megalapozás, a lélekismeretnek novellisztikus kifejezései számára mindig elérhetetlen bonyolódottságát és tisztaságát érte el; mert azoknak az embereknek, akiket ő szokott megírni (talán szabad azt mondani: neki magának) csendes és egyszerű bensősége számára csak ez lehetett egészen adekvát kifejezés. Mert ezek az emberek – és alkotójuk – nagyon is csendesek voltak mindig ahhoz, hogy fejjel belevessék magukat hangosan zúgó események áradatába, és nagyon is egyszerűek ahhoz, hogy lelküknek végsőkig találó boncolással az utolsó titkokig felfedése csodás, soha nem látott és megrázó szépségű lelki tájakra mutatna rá. Ennek a világnak és embereinek igazi szépsége egy csendes, meleg és egyszerű élethangulatnak lírai átérzése és igazi, tökéletes formája csak egy igen csendes, igen egyszerű líra lehetett. Ami – éppen egyszerűsége miatt – sokkal tisztább erővel foglalja magába összes finomságait, mint az azokra látszólag alkalmasabb novella, melynek formája azonban külső tényekre való vetítésüket, vagy analízisekbe való feloldásukat követeli meg. És a kettő között, a kettőből az itt használhatót, az itt szükségeset egyesítve, van Storm lírájának világa.

Du bissest die zarten Lippen wund,
Da Blut ist danach geflossen;
Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
Weil einst mein Mund sie verschlossen.

Entfärben liessest du dein blondes Haar
In Sonnenbrand und Regen;
Du hast es gewollt, weil meine Hand
Liebkosend darauf gelegen.

Du stehst am Herd in Flammen und Rauch,
Dass die feinen Hände dir sprangen;
Du hast es gewollt, ich weiss es wohl,
*Weil mein Augen daran gehangen.**

Líra és epika Storm formái, vagy még pontosabban, líra és novella. Mert – erről is szó volt már – Stormot soha nem lehetett rávenni, hogy más formákkal kísérletezzék. Fejlődése látásának folytonos gazdagodását hozta magával, és ez a gazdagodás önkéntelenül is mindig erősebben a regény felé közelítette novelláit. És Keller, aki sohasem akart elvi különbséget látni a regény és a novella között, nem egyszer tanácsolta is neki, ne egyszerűsítse le annyira tárgyait, ne hagyjon ki belőlük annyit, ne distanciálja őket annyira, hogy aztán, a maguk természetadta szélességükben, regények lehessenek belőlük. Storm itt sohasem hallgatott barátja tanácsára, és mindig megmaradt a maga novellaformája mellett. Persze az ő novellafogalma már maga is sokban közeledik a régi regényfogalomhoz, és sokban ellentéte a régi, az igazi novellának. Egy ki nem adott előszavában polemikusan fordul szembe a novella régi értelmezésével, azzal a felfogással, hogy a novella valami érdekes események meglepő formában rövidre fogott elmondása. És azt vitatja, hogy a mai novella a legszigorúbb, a legzártabb prózai műfaj, a drámai forma édes testvére, mely képes mindazon legmélyebb problémák kifejezésére, mint a dráma, sőt mert a komoly, a poétikus dráma kezd leszorulni a mai színpadról, annak örökét is át fogja venni.

Storm itt megelőzi a legmodernebb fejlődést, a novella csak bensővé válását, régi kereteinek kizárólag lelki tartalmakkal való megtöltését: azt a fejlődést, amely – végső következményeiben – pszichológiai átmenetek halk és finom, csak vibrációszerű egymásutánjába old fel minden erős szerkezetet és

*Gyöngéd ajkadba mar a fogad,
vér is serkent a nyomába;
tudom én: azért akartad így,
mert egyszer a szám lezárta.

Színét vesztette szőke hajad,
esőben, napsütésben.
Azért akartad így, tudom én,
mert simogatva becéztem.

Tűzhelynél állsz, körülfog a füst,
kezed szikkad, repedezget;
azért akartad így, tudom én,
mert kedves volt a szememnek.
(Eörsi István fordítása)

minden formát. A modern novella – Jacobsen követőire gondolok itt elsősorban, mint a legjellemzőbb típusra – tartalmilag túlmegy a novella lehetőségein. Finomabbak, mélyebbek, többet átfogók és súlyosabbak lesznek témái, mint amit a novellaforma elbírna, és ezért, az első pillanatra talán paradox módon, kevésbé mélyek és kevésbé finomak lesznek, mint a régi egyszerű novellák voltak. Mert finomságuk és mélységük így kizárólag anyagukban van, nyersen és feldolgozatlanul, abban, hogy milyen emberek milyen sorsai szerepelnek bennük és ezeknek a mai emberek életérzéseivel való nagy közösségében. A novellaforma lényege egészen röviden: egy ember életét, az élet egy sorspillanatának végtelen érzéki ereje által kifejezni. A novella és a regény terjedelmi különbsége csak jelképe az igazi, mély és műfaj-elválasztó különbségnek, annak, hogy az egyik az élet teljességét tartalmilag is adja, egy egész világ mindenoldalú gazdagságában helyezve el az ábrázolt embert és sorsát, a másik pedig csak formailag, az élet egy kalandjának, egy epizódjának oly érzéki erővel való kifejezése által, hogy ennek mindent magába foglalása mellett feleslegessé válik az élet többi része. A tartalmi finomodás és mélyülés most már egyrészt elveszi a novella döntő helyzetének friss és erős érzékiségét, másrészt olyan sokféle kapcsolatban és olyan sokféleképpen láttatja az embereket, hogy nincs egyes történés, ami őket egészen kifejezhetné, ami rájuk nézve szimbolikus lehetne. Egy új műfaj jön ilyen módon létre, egy – mint minden a mai élet által létrehozott – visszás műfaj, olyan, amelynek lényege a formátlanság. Mert amit itt kapni lehet, annak tartalma nem lehet más, mint egy pár epizód egy pár ember életéből, és maguk az epizódok már nem válhatnak szimbolikusakká (mint a novellában), és az egész nem elég erős, hogy külön, zárt, mindent magába foglaló univerzum legyen (mint a regény). Az ilyen írások tehát a tudományos monográfiákhoz állanak közel, vagy akár csak monográfiák vázlataihoz. Lényegük művészetellenes – ha eszközeik igazán művésziek is – mert egészük nem válthat ki soha egy, a konkrét tartalomtól független, éppen a forma segítségével elért érzést, mint a dráma, a novella vagy akár a regény; egy olyan érzést, amin azért nem változtathat semmit a tartalomról való nézeteink megváltozása, a tartalmak elavulása. Ezeknek az írásoknak hatása csak tartalmukon alapszik, mint a tudományos műveké, azon a lényegében inkább tudományos érdeklődésen, amelyet a bennük felhalmozott új megfigyelések kelteni képesek. Ezek az írások (ez próbája, nem bizonyítása a fentiek igazságának) értelmüket vesztik, ha elavultak megfigyeléseik, sőt már akkor is, ha azok közismertekké váltak, és nem hatnak többé az újdonság erejével. És a művészet és a tudomány produktumai között talán éppen ez az elválasztó különbség: az egyik véges és a másik végtelen, az egyik zárt, a másik nyílt, az egyik cél, és a másik eszköze valaminek; az egyikhez – a következ-

mények szempontjából nézve őket most – nincsen mennyiségileg hozzámérhető valami sehol a világon, a másikat feleslegessé teszi minden utána következő jobb alkotás. Egy szóban összefoglalva mindent: az egyiknek van formája, és a másiknak nincsen.

Storm valahogyan megérezhette ezt a veszedelmet, és talán ezért tartotta magát olyan aggodalmas gonddal távol a regénytől. Mintha megérezte volna, hogy belőle hiányzik az igazi, nagy regényíró, hogy miért szükségképpen novellatémák az ő témái, amiket tehát nem lehet és nem szabad a regény szélessége felé közelíteni. Amikor Emil Kuh egyszer klasszikusoknak mondta novelláit, sietett tiltakozni ez ellen a meghatározás ellen: „Mert hiszen a klasszikussághoz – írja neki – ugyancsak hozzátartozik, hogy a költő műveiben korának leglényegesebb szellemi tartalma művészileg beteljesült formában tükröződjék . . . én pedig mindenképpen be kell érjem egy oldalpáholyval." Ebben a mondatban – bár nem róla van szó – érintve van ez a stíluskérdés. Storm látása nem volt képes átfogni az életnek azt az ezeroldalú gazdagságát, amelyet a regényforma megkövetel; ő csak egyes eseteket látott, csak novella-lehetőségeket. Igen, de látása mégis annyira kifinomodott, annyira csak bensővé vált már, hogy alig volt meg a lehetőség a régi, egyszerűen erős novellaformában kifejezni azt; a régi formában, ahol csak tények vannak, csak külső történések, ahol – mint Friedrich Schlegel mondta Boccaccióról – a legmélyebben és legkülönlegesebben szubjektív hangulatok vannak csak közvetve, csak érzéki képekben kifejezve. Első novelláiban csakugyan fel is old ez a közvetlenül kifejezett, csak lírai, csak lelki vibrációkkal törődő bensőség minden formát; – „imott-amott . . . talán megkívánnánk némi egyéni meghatározottságot" – írta róluk gyengéd óvatossággal Mörike. A későbbi novellák itt keresik a megoldást: a lehető leggazdagabb benső életet, egy vagy több ember egész lelkének foglalatját, de úgy, hogy mindez mégis belenőjön az epikai formába, gazdagabbá és szélesebbé tevén azt, és ne maradjon belőle semmi sem nyers egyenességgel kifejezve, semmi, ami csak tartalma miatt jön tekintetbe.

A forma így megint visszahoz a külső és belső egymásra hatásának, egymáshoz való viszonyának kérdéséhez. Művészileg nagyon megkönnyítik a szintézist Storm összes lelki hajlandóságai. Egyfelől bensősége még nem olyan betegesen intenzív, mint a mai íróké, még nincsen meg benne a vágy, a szükségesség minden hangulatot legvégső lelki gyökeréig követni. Storm még – mint Kuh mondja – megállott mindig az utolsóelőtti kapunál és viszont a külső eseményeket nem látja brutálisan kemény és erős érzékiségükben maga előtt. A két elem nincsen tehát még olyan távol egymástól, hogy ne lehetne őket egymáshoz tónusban tartani, organikus egységet teremteni közöttük.

A tónusegységet az előadás egysége, az epikai formát a történések elmondásának az epika legmélyebb és legprimitívebb formájára, a forma minden létfeltételének meghatározójára, a közvetlen elbeszélésre mint formára való visszavezetés adja meg. Alig van Stormnak novellája, amely ne volna valami keretbe beállítva; amelyet ő maga és nem egy, külön erre a célra megalkotott, embere mesélne el emlékeiből vagy állítana össze feljegyzésekből és krónikákból. Vagy ha mégis ő mondja el, a legtöbbször úgy, mintha emlékeiből újítana föl egyes részleteket, vagy mesélne el valakinek egy különös élményét. A régi elbeszéléshagyományok felújítása ez (Kellerre és Meyerre is lehetne itt hivatkozni), az elbeszélés, a novella valóságos mivoltának mesterséges helyreállítása. És Stormnak ez nemcsak érdekes keret volt novellái számára; az ő produkciójában az igazi epikai kultúra mai szerény maradványának, a felolvasásnak alig túlbecsülhetően nagy szerep jut; ez az igazi kritikája az ő számára annak, hogy az a hangulat, amit adni akart, csakugyan kifejezést kapott-e írásában. De ez persze csak megerősíti a keretbe állítás közvetlen hatását, igazi jelentősége sokkal több az elbeszélő hang harmonikus közvetlenségénél. A lényeg egészen röviden talán ez: annak a távolságnak megteremtése, amelyben megszűnik a külső és belső, a tett és a lélek összeforratlanságának visszássága. Mindenekelőtt: az emlék – mert ez a keret tipikus formája – nem analizál, nem szedi szét a dolgokat, legtöbbször nem ismeri azok igazi okait, és semmi esetre sem érzékeli az eseményt halk lelki vibrációk alig észrevehetően változó egymásutánjában. Ebből tehát az eseményeknek képek, érzékien, erősen látott képek vagy mindent magukba foglaló beszélgetéstöredékek formájában való elmesélése következik. Az emlékezés és az emlékek elmondásának természetes technikája egy másik, szintén biztos és erős formájú epikusság felé viszi az elbeszélést, a ballada felé. Amit ezek a novellák az igazi novellisztikusságból vesztettek, azt a balladaszerűség pótolja azáltal, hogy meggátolja terjedelmileg a regény felé való közeledést (amit az ábrázolt világ gazdagsága nem bírna el), úgy, hogy kiküszöböl a novellából minden analízist, és megőrzi a történések érzéki súlyát és szimbolikus jelentőségét. És a másik oldalon ugyanez distanciálás segítségével mégis elveszi az események – a bennük szereplő emberek lelki életéhez képest – túlságos keménységét és darabosságát. Ezek az élesen látott képek egymással is teljes harmóniába állnak össze, mert egy élményen keresztül maradtak meg egyáltalában. Mert az elbeszélőben csak az az oldala él a történeteknek, amely egységben tartja őket, az az élmény, amely hatott rá belőlük, amely köré centrumként az egész csoportosul. És még egyet: az emberrajz technikája is érzékibb lesz ezáltal; az emberekből lényük látható és hallható része marad meg az emlékben, és innen fejlik ki lassan a tipikus, az általános. Az emberrajz útja tehát itt megfordítottja

a modern novellákénak: azok a szürke tónuson kezdik, azon, ami a leghétköznapibb minden emberben, és a főtéma agyonfinomítása által választják el azt az általánosság hátterétől. És így, ha lélekrajzának tartalmi nagyságában elmarad is mögöttük, az ő egész pszichológiája formává lesz, míg azok gazdagabban látott világa megmarad a feldolgozatlanság régiójában.

Mégis: ezen a megoldáson is látszik, mennyire utolsó alakja Storm egy fejlődésnek. Egy nemzedékkel utána már felületesség lett volna az ő lélekrajza, és az eleven élettől való elfordulás az ő életlátása. Akkor már emlékben is alig léteztek azok az egyszerű és mégis szilárd érzéki erejű viszonyok, amik hátterei az ő történeteinek. Akkor annak, aki ott maradt látásban és érzésben, mint ő, a tartalmatlanság, a „családi kép"-szerűség felé kellett közelednie, és a továbblépés, analízisben, probléma-látásban, ha csak egy lépéssel is, már megbolygatta vagy fel is borította volna az ő epikájának késhegyen táncoltatott egyensúlyát. Mert Storm stílus-megoldása nem az anyag legbelső lényegéből következő megoldás, hanem az ezerféle irányban széthullni akaró irányok között az ő legszemélyesebb lehetőségeiből merített, végtelen gonddal és nagy finomsággal létrehozott harmónia. Storm epikai művészete, minden formai megoldottsága ellenére, nem „l'art robuste" (nyerserejű művészet) már igazán (mint például a Maupassant-é). Ő igazán „szótlan aranykovács és miniatűrök ezüstművese" a mai novellában, ami felfelé is, lefelé is értékmeghatározás egyszerre. A határon áll és az utolsója a nagy, német, polgári irodalomnak és benne és abban a világban, amiben él és amit rajzol, nincsen már meg a régi, nagy epikusság monumentalitása, mint még Jeremias Gotthelfben megvolt, és a hanyatlás hangulata, ami körülveszi azt, nem elég tudatos és nem elég erős ahhoz, hogy tragikusan monumentálissá váljék, mint később Thomas Mann *Buddenbrook-ház*ában.

Lírájában még tisztábban utolsó, a fejlődés betetőzője Storm, csúcsa, végpontja annak a népdalszerűségen táplálkozó, német polgári lírának, amely Günther rel kezdődött meg, és aminek összes szálai a fiatal Goethén, a romantikán és mindenen, ami abból nőtt, főleg Mörikén és Heinén, a két szélső póluson, keresztül az ő verseiben futnak össze. De míg novelláiban, ha még oly óvatosan is, átmeneteket keres valami homályosan sejtett új felé, itt a lehető legridegebb szigorúsággal ragaszkodik a régi formához, és mereven utasít el nemcsak minden kísérletezést, hanem minden, nem a legszigorúbb értelemben vett, legtisztábban lírikusan ható költeményt. Magukban verseiben azonban – láttuk – életérzésének nemcsak tisztább és erősebb, be bonyolultabb, idegesebben vibrálóbb, maibb kifejezését érte el, mint valaha novelláiban. De azt hiszem, ez az ellentét mégsem igazán ellentét. Mert a teoretikus állásfoglalások mindkét esetben csak kísérő jelenségei az érzések és a for-

mák egymáshoz való viszonyának. És megalkuvást nem ismerő dogmatikussága a lírát illetőleg éppen úgy csak tükrözése mély biztonságérzetének, mint ahogy a novellisztikus kísérletekkel szemben való elnézőbb állásfoglalása és a novellaformának a réginél tágabb értelmezése csak szimptómája a novellista Storm belső bizonytalanságának. Könnyen beláthatók ennek okai, mind a lelkiek, mind az anyagban rejlők, és nagyrészt el is mondottuk már őket. Mondottuk, hogy mindaz a disszonancia, ami a sorsokat felidéző külvilágban magában és látásában és értékelésében megvan, az itt mind hiányzik, úgy, hogy itt a sorsérzés lírikus ereje teljes tisztaságban és közvetlenségben szólalhat meg, és Storm számára – novelláiban is – ez, az események lírai reflexe volt a mindent eldöntő élmény.

Storm lírai formájának lényege minden nagy értéknek teljes felhasználása ebből a hagyományból, a kifejezés lehető legnagyobb összeszorítottsága; a képeknek és hasonlatoknak, egészen impresszionisztikusan, a legszükségesebb, gyors célzásszerűségre redukálása; a szűkre szorított szókiválasztási lehetőségek mellett azok hirtelenül ható érzéki ereje. És talán legelsősorban végtelenül finom, mély és csalhatatlanul biztos muzikalitása. Egy olyan muzikalitás, amit már a legtudatosabb hangzásmodulációkig finomított a hosszú és a legmagasabbrendű zenével állandó összefüggésben levő fejlődése ennek a lírának, amit azonban – talán éppen ez – a legnagyobb szigorúsággal benntartott a dalszerűség határai között. Túlzás volna talán azt mondani, hogy ennek a lírának stílusát az énekelhetőség határozza meg. Az énekelhetőség talán csak, mint mindig nyitva álló lehetőség, a határt szabja meg, ameddig el lehet egyfelől, és el kell másfelől mennie a hangzás lelkieket csak akusztikusan kifejező erejének; az énekelhetőség csak mint lehetőség, követelmény és stílusprincípium, a tényleges éneklés – természetesen – nem lehet az.

A lírikus Storm mindenképpen utolsó alakja már ennek a fejlődésnek; nemcsak hogy az egészen egyszerű motívumok mind el voltak használva, de Mörike a nyelv képszerűségének tökéletességét a kényeskedésig, Heine az intellektuális értékeknek a hangulatba való belejátszását a formák felrobbantásáig vitte. Storm egyesíti a kettő új értékeit, de visszaviszi őket az egészen szigorú, az egészen egyszerű formába; ez az egyszerűség nála már egészen tudatos stilizálás, utolsó, dekoratív összefoglalása egy nagy fejlődésnek; szándékosan primitív egyszerűségében oly végsőkig kihegyezése minden már kissé elhasznált lehetőségének, hogy a következő kísérletnél már le kell törnie a hegyének és utána már az ő útján csak üres, vagy játékszerű modorosság következhetik. (A fiatal Liliencron verseinek fejlődési helyzete talán rokon az ő epikájának helyzetével.) Nála még – igazán jó verseiben – ment minden modortól ez a mélyen csengő, lágyan levegős és mégis vonalvezetésében

északnémetesen kemény líra. Keménység és szentimentalitás találkozik ebben a lírában, úgy mint irónia és szentimentalitás a Heinéében, de itt mindenütt összeolvad egymással ez a kettő, nem áll merev élességgel egymás emllett, az egymás hatását megsemmisítve, mint olyan gyakran Heinénél.

Über die Haide hallett mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Frühling ist weit –
Gab es denn jemals selige Zeit?

Grauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär ich hier nur nicht gegangen im Mai!
*Leben und Liebe – wie flog es vorbei!**

Bátor, rezignált, kemény élethangulat ez, az utolsó, régimódian nagy, német polgári lírikus lírája.

*Léptem a pusztán dobogva kong;
földben a visszhang vele bolyong.

Holt a tavasz s az ősz idejő –
volt-e valóban boldog idő?

Fortyog a rémes köd-kavarék;
éjszínű dudva és üres ég . . .

Májusban mért látott ez a táj?
Szerelem, élet – hogy tovaszáll!
(Eörsi István fordítása)

Beszélgetés Laurence Sterne-ről

Egyszerű, polgári lányszoba a szín, ahol különösen és ironikusan keveredik az egészen új az egészen régivel. A falakon tarka és közönséges tapéta, a bútorok a polgári lányszobák kicsiny, fehér és kényelmetlen bútorai; csak az íróasztal szép, nagy és kényelmes, és a sarokban – egy japán spanyolfal mögött – nagy rézágy. A falakon ugyanaz az inorganikusság. Családi képek és japán metszetek, modern és ma divatos régi képek reprodukciói; Whistler, Velasquez, Vermeer stb. Az íróasztal felett egy Giotto-freskóé.

Az íróasztalnál egy feltűnően szép lány ül. Az ölében könyv van, Goethe reflexiói; lapozgat benne és olvasni látszik; vár valakit. Csengetnek. A lány erre elmerül az olvasásba, annyira, hogy csak a második kopogást hallja meg és feláll, hogy a belépőt fogadja. Egy egyetemi kollégája az, akire várt. Egykorú vele, talán valamivel fiatalabb. Húsz–huszonkét éves, magas, szőke fiú, haját oldalt választja el, színes mellényt és cvikkert hord; modern filológiával foglalkozik és szerelmes a lányba, akihez eljött. Egy pár kopott bőrkötésű könyvet hoz a hóna alatt – angol könyvek a múlt század elejéről – leteszi őket az íróasztalra. Kezet fognak. Leülnek.

A LÁNY Mikor lesz a felolvasása a szemináriumban?

A FIÚ Még nem tudom biztosan. Még utána kell járnom egy pár dolognak és át kell néznem egy pár évfolyam *Spectator*t és *Tatler*t.

A LÁNY Minek kínlódik annyit – nekik? Ahogy most van úgyis nagyon szép – ki veszi még észre azt, ami hiányzik?

A FIÚ Lehet. Máté talán meglátná . . .

A LÁNY *(közbevág)*. Igen, mert maga mindig megbeszéli vele a dolgait.

A FIÚ *(elmosolyodik)*. Talán nemcsak ezért. És ha nem is. Magamért teszem. Mulattat a sok munka. Tetszik. Jól esik elbabrálni az apró adatokkal. Sok mindent az eszembe juttatnak, amit nélkülük talán lusta lettem volna észrevenni. És mégsem gondolkodom és nem kell erőlködnöm. Kényelmesen

élek – és ezt „tudományos lelkiismeretnek" nevezem magamban és jól érzem magam, hogy „komoly tudós" vagyok.

A LÁNY *(nagyon tetszik neki a dolog)*. Ne legyen cinikus, Vince. Én tudom, hogy magának – egészen belül – milyen komoly és fontos anyagának ez a komplettsége.

VINCE *(nem nagyon mély meggyőződéssel, de mégis szívesen belenyugszik ebbe a neki kedvezőbb magyarázatba; kis szünet után)*. Lehet, hogy igaza van. Igen. *(Megint egy kis szünet)*. Elhoztam Sterne-t. Látja, nem felejtettem el.

A LÁNY *(kezébe veszi a könyvet, végigsimít a fedelén)*. Milyen szép kiadás.

VINCE Igen. Az 1808. évi kiadás. Jó. Látta a Reynolds képet az első lapon. Jó – ugye?

A LÁNY. Igen. És a többi metszet milyen kellemes. Nézze csak! *(Egy darabig nézik a metszeteket.)* Mit olvas nekem belőle?

VINCE Talán a *Sentimental Journey*-vel kezdem. *Tristram Shandyt* majd, ha kedve lesz rá, egyedül fogja olvasni. Jó? (Nagyon jó, nagyon angolos kiejtéssel beszél, csak nagyon érezhető, tudatos affekcióval.) Hallgasson ide! *(Az utazás elejét kezdi olvasni. A könnyű ironikus kezdetet, az első kis szentimentális epizódot a kolduló baráttal, az utasok humoros felosztását, a kocsi kiválasztását, az első platonikusan szentimentális kalandot egy ismeretlen asszonnyal. Gyorsan és idegesen olvas, éles és tiszta hangsúlyozással, minden szentimentalitás nélkül, sőt éppen a szentimentális helyeket, ha gyengén és alig észrevehetően, de mégis ironikus hangsúllyal; a megértő és elnéző szeretet hangján. Úgy olvas, hogy minden mondatban lehessen érezni, hogy nem igazán belső dolgairól van szó itt, csak valamiről, ami sok szép dolog között, ami útjába került, megtetszett neki és abban, ahogy tetszik neki sok az ötlet, a szeszély és a saját szeszélyeinek szeretete. Amikor nagyon mélyen benne vannak már az olvasásban, megint kopognak, keményen és határozottan és mindjárt a kopogás után belép Máté, mindkettőjüknek egyetemi kollégája. Körülbelül egykorú velük – talán valamivel idősebb náluk. Magasabb Vincénél, fekete, nagyon egyszerűen, szinte szegényesen öltözködik. Kemény, szinte mozdulatlan vonásai vannak. De ő is cvikkert hord és ő is modern filológiával foglalkozik és ő is szerelmes ebbe a lányba. Ezért nem kellemes neki az az erősen egyetértőnek látszó hangulat, amit kettőjük között érez. Odalép hozzájuk és üdvözli őket. Aztán kiveszi Vince kezéből a könyvet.)* Mit olvasnak?

VINCE *(egy kicsit idegesen, részben mert megzavarta őket, részben mert megérezte a kérdésben elrejtett oppozíciót)*. Sterne-t.

MÁTÉ *(elérti a hangot, elmosolyodik)*. Zavartam talán?

VINCE *(szintén mosolyogva)*. Igen. Az nem önnek való. Szép. Mulatságos. Gazdag. – És nem rendes.

A LÁNY *(bosszankodva, hogy megzavarták a felolvasást)*. Csak nem akarnak megint vitatkozni?

MÁTÉ. Nem. Én legalább nem akarok. Soha. És ma legkevésbé. *(Vincéhez fordul.)* Csak egyben nem volt igaza – nem, ne féljen, nem akarok vitatkozni. Nem énhozzám nem illik Sterne, bár nem szeretem, azt kitalálta – hanem ehhez nem. *(A Goethe-kötetre mutat, amely még mindig a lány ölében fekszik.)* Ezt olvasta, ugy-e, mielőtt Sterne-höz fogtak?

A LÁNY *(hálásan, amiért végre észrevette, és ezért melegen és kissé rejtett éllel Vince ellen)*. Igen. Miért kérdi?

MÁTÉ Azért, mert akkor éreznie kellett, miközben Sterne-t hallgatta: mit szólt volna ő hozzá? Nem haragudott volna ezért az összevisszaságáért az össze nem illő elemeknek? Nem vetette volna meg, amit olvastak, rendezetlenségéért, feldolgozatlanságáért? Nem tartotta volna dilettánsnak a költőjüket, amiért úgy adja az érzéseket, ahogy vannak, nyers, feldolgozatlan empíriában; nem is törekedve egységesítésükre, formára, legyen az bármilyen alacsonyrendű is; tónusban tartásra, ha még olyan labilisan is. Olvasta ugye, mit mond a dilettánsokról? Emlékszik? „A dilettánsok hibája: a képzeletet és a technikát közvetlenül akarják összekötni." Nem ezekkel a szavakkal kellene kezdeni minden Sterne-kritikát? És ilyen szavak közvetlen átélésének emléke nem kell hogy megakadályozza az odaadó elmerülést bármely formátlanságban?

A LÁNY *(egy kicsit zavarban van, amit hangjának nagy biztonságával igyekszik leplezni)*. Van valami abban, amit mond, biztosan van, de Goethe talán mégsem egészen így . . .

VINCE *(közbevág)*. Érzem, hogy mit akar mondani, és – kérem – engedje meg, hogy én fejezzem be, amit elkezdett. Goethe sohasem volt dogmatikus. „Hadd legyünk sokoldalúak!" – mondja, ezt akarta idézni, ugye?

A LÁNY *(hálásan és melegen igent int és úgy, mint ez előtt az epizód előtt, később is rendesen Vincének helyesel hallgatásával, amit mindkét fiú megérez.)*

VINCE *(tovább beszél)*. „Izletes ám a cukorrépa, főként gesztenyével, és lám, e két nemes gyümölcs milyen távol nő egymástól". És még ezer más helyet idézhetnék. – Nem! Goethe nevében nem lehet az ilyen élvezetek ellen beszélni. Semmi élvezet és semmi gyönyörűség ellen. Semmi ellen, ami gazdagíthat, ami valami újat hozhat be az életünkbe!

MÁTÉ *(egy kicsit ironikusan)*. Vajon!

VINCE *(kezdetben nagyon elrejtett ingerültsége mindig nyíltabban jut kifejezésre)*. Még ha nem tudnám is – és lehetetlen, hogy ön szintén ne tudná ezt –, hogy mit jelentett Goethének Sterne, hogy milyen hálás szeretettel beszél

róla mindenütt, mint életének egy döntő alakítójáról! Nem emlékszik? És nem emlékszik arra, mikor azt mondja, hogy a 19. századnak is meg kell tanulnia, mivel tartozik neki és belátni, hol válhatik még adósává! Nem emlékszik? És nem emlékszik arra, mikor azt mondja: „Yorick Sterne a legigazibb »széplelkek« közül való, aki csak valaha is hatott; aki olvassa, egyszerre érzi magát szabadnak és szépnek." Nem emlékszik?

MÁTÉ *(látszólag nagyon nyugodtan és fölényesen)*. Citátumok nem bizonyítanak semmit. Azt ön éppen olyan jól tudja, mint én. Tudom, hogy ön még egy félóráig idézhetett volna abban az irányban, amiben elkezdte és biztosan tudja, hogy most én is idézhetnék – még ha mindig Goethénél maradnánk is – akármeddig is magam álláspontjának védelmére. És mindegyikünk a maga számára az ő rezignált mondását idézné, hogy nem lehet meggyőzni senkit, mert a hamis vélemények mélyen bennegyökereznek mindenkinek életében – csak ismételni kell mindig velük szemben a helyeset. És a másikkal szemben azt az éppen olyan rezignáltat, hogy ellenfeleink azt hiszik, meggyőznek minket, ha ismétlik a véleményüket és nem figyelnek a miénkre. Nem! Citátumok mindent támogatnak, és nem támasztanak alá semmit igazán. És ha szemben állok is az összes irodalomtörténeti citátumokkal, mégis úgy érzem: én mellettem lenne most Goethe ebben a vitában. És ha nem is – ő sok mindent megengedhetett magának, amit mi nem – mégis igaz lesz az én első érzésem: stílustalanság Goethe után Sterne-t olvasni. És talán még erősebben van igazam, mint akkor hittem: nem lehet Goethét és Sterne-t egyszerre szeretni. És nem az igazi Goethét szereti az – vagy nem érti saját szeretetét –, akinek Sterne dolgai is sokat jelenthetnek.

VINCE Azt hiszen, ön érti félre Goethét, nem én *(ránéz a lányra)*, nem mi. Ön szeret benne valamit, ami – neki magának – mellékes volt önmagában. De egyben igaza van: ne beszéljünk az ő nevében. Ő nem fog egyikünknek sem igazat adhatni, csak érveket és különben is, úgy érzem, neki mindegy is volna, hogy kinek van igaza. Mindegy, hogy egyáltalában kinek van igaza.

Igaza van! Nincsen igaza! Milyen kicsinyes, milyen kellemetlen kérdés! És milyen kevéssé érinti azokat a pontokat, amikről szó van! Az életet! A gazdagodást! Tegyük fel, elismerném – ami persze nincs így – hogy önnek van igaza, hogy következetlenek voltunk, hogy nem illik össze a két dolog, amit csináltunk – hát aztán? Ha csak egy kicsit erősen éljük át a dolgokat, élményeink intenzitása cáfol meg minden kívülről ránk erőszakolt teóriát. Egyszerűen nem igaz, hogy mély élmények között csak elképzelhető is lenne igazi, lényegbevágó ellentmondás. Nem igaz, mert a lényeg éppen ott van, ahol megfogtam őket, az élmény erejében: annak lehetősége, hogy mindkettő mély élménnyé válhatott bennünk, kizárja az ellentmondás lehetőségét. Az ellent-

mondás valahol kívül van, kívülük, kívül azon, amit mi tudhatunk róluk – a semmiben, a teóriában.

MÁTÉ *(egy kicsit ironikusan)*. Így persze minden összefér mindennel, így –

VINCE *(nagyon hevesen közbevág)*. Miért ne? Hol van a közösség és hol az ellentmondás? Nem tulajdonságai ezek a dolgoknak, csak határai a mi lehetőségeinknek. És nincsen apriori a lehetőségekkel szemben és nem kritizálhatók többé, ha megszűntek azok lenni, ha megvalósultak. Közösség az, hogy együtt marad valami és az együttlét az egyetlen kritériuma igazságának, és az ő szavával szemben nincs felsőbb fórum seholsem.

MÁTÉ Nem érzi, hogy a teljes anarchiába vezet ennek végiggondolása?

VINCE Nem! Mert itt nem végiggondolásról van szó, hanem életről. Nem rendszerről, hanem mindig új, sohasem ismétlődő valóságokról. Valóságokról, ahol a következő nem folytatása az előbbinek, de egészen új, előre el sem képzelhető, elméletekkel, „következetes végiggondolásokkal" meg nem fogható valami. És a határ, az ellentmondás bennünk van csak, éppen úgy, mint a közösség lehetősége. Ha feloldhatatlan ellentmondást érzünk valahol, a magunk határaihoz érkeztünk el; magunkról beszélünk, ha ezt megállapítjuk, nem a dolgokról.

MÁTÉ Ez igaz. Persze. De ne felejtsük el soha, hogy vannak határvonalak, amelyeket nem gyengeségünk, gyávaságunk vagy érzéketlenségünk húz meg bennünk benyomás-lehetőségeinkkel szemben, hanem maga az élet. A mi életünk. Amiket átlépni, ha tilt bennünk egy intő szózat, az élet szava az, és nem a meghátrálásé gazdagságaival szemben. Az, hogy érezzük: csak ezeken belül van a mi életünk és ami kívül fekszik rajtuk, az betegség és feloszlás csak. Az anarchia a halál. Ezért gyűlölöm és küzdök ellene. Az élet nevében. Az élet gazdagsága nevében.

VINCE *(gúnyosan)*. Az élet és a gazdagság nevében? Ez szépen hangzik, amíg nem alkalmazza semmire – a teóriáját. Mihelyt kilép vele, az örök absztraktság magányából – teória lesz belőle, és brutalizálja az életet. Ne felejtse el, hogy Sterne-ről volt szó, és ő ellene akart ön tiltakozni – az élet és gazdagsága nevében?

MÁTÉ Igen.

VINCE És nem veszi észre, hogy nincsen pont, ahonnan Sterne kevésbbé lenne megtámadható, mint éppen innen? Hogy, ha mindent a világon elvitathatunk tőle, ezt nem vehetjük el mégsem soha: a gazdagságot, a teltséget, az életet. Nem akarok most apró stílusbijouinak kincsesládájáról beszélni, és arról a hullámzó, élettől gazdag teljességről, amivel, minden legkisebb életmegnyilvánulás el van árasztva minden írásában. Csak a *Tristram Shandy* pár emberének duzzadó életére kérem, hogy gondoljanak és ennél a pár embernél

az egymáshoz való viszonyoknak ezerszínű reflexekben csillogó fényeire. Heine Shakespeare testvérének érezte őt, és Carlyle úgy szerette, mint ahogy Cervantest szerette. És Hettner a Don Quijote és a Sancho Panza viszonyával hasonlította össze a két Shandy-testvér viszonyát. És meglátta azt is, hogy Sterne-nél el van mélyítve ez a viszony – és érzik, hogy milyen gazdag életet nyer éppen az elmélyítés által? A spanyol lovag és kövér csatlósa: egymás mellett állnak, mint színész és kulissza, és mindegyik kulissza a másik számára. Egymást kiegészítik. Igen. De a mi számunkra csak. Valami titokzatos sors egymás mellé állította őket, és egymás mellett viszi őket végig az életen. És mindegyiknek minden élménye torzító tükre lesz a másik minden életmomentumának, és a párhuzamos torzítások szakadatlan egymásutánja az élet szimbóluma. Az örök és soha fel nem oldható, emberek közötti megnemfelelés jelképe. Igen – de érzik, ugye – Don Quijote és Sancho Panza azért mégsem érintkeznek egymással; legalább mint emberek nem. Nincsenek kölcsönhatások közöttük, azaz csak olyanok, amilyenek egy kép emberei között kell, hogy meglegyenek: lineárisak és kolorisztikusak; nem emberiek. Daumier tisztán lineárisan fejezhette ki egész viszonyukat, egész jellemüket. És nem is lenne nagyon paradox azt mondani: minden, amit Cervantes írt, minden kaland, amin őket végigviszi, csak magyarázó szöveg ezekhez a képekhez, csak emanációja annak az ideának, annak az aprioriszikus érvényű, a reális életen túlmenő erejű és elevenségű életnek, ami ebben a vonalviszonyban kifejezhető volt. És érzik talán, mit jelent, hogy ez a sorsviszony így volt kifejezhető? Hogy ez a monumentalitás és intenzitás határa egyben a Cervantes koncepciójának. Hogy alakjaiban még van valami maszkszerű: az egyik magas és a másik alacsony, az egyik sovány és a másik kövér, és mindegyiknek ilyen volta abszolút és az ellenkezőjét eleve kizáró. Hogy a relativizmus még csak az életben van, a kalandokban és az emberek töretlenek még egészen. Egységes a gesztusuk az élettel szemben, maszkszerű a jellemük és a különböző emberek között még nincsen semmi közösség és így az érintkezésnek semmi lehetősége. Sterne most már bevitte emberlátásába is a relativitást. Mindegyik Shandy-testvér Don Quijote és Sancho Panza egyszerre. És minden pillanatban, minden élményben felújul és kicserélődik és megint visszafordul ez a viszony. Mindegyiknek vannak szélmalom-harcai és mindegyik értetlenül józan nézője a másik meddő és céltalan csatáinak. Ezt a viszonyt nem lehetne semmiféle formulára visszavezetni. Egyik Shandy testvér sem viseli bármely életszemlélet állandó tipikusságának álarcát. Amit tesznek, amiben unokái a nemes lovagnak, olyan mellékessé válik a viszonyok fenségesen groteszk inadekvátsága mellett. Tudom, szokták mondani, lehet is mondani, hogy Walter Shandy tehetetlen idegensége a valóságok előtt, a teo-

retikus ember örök idegensége velük szemben. Tudom, hogy ezt lehet mondani, sőt talán még senki sem fejezte ki elég mélyen és elég erővel ennek hatalmas szimbolikáját. De mégis – az emberek egymáshoz való viszonyai az igazán mélyek itt és nem az emberek. Annak a körnek, amit alkotnak – pedig már emberből áll csak – mindent magába foglaló sokfélesége és gazdagsága. Mennyi gazdagsággal teli egyedül csupán a két testvér egymáshoz való viszonya. Milyen megható, ahogy az egymáshoz tartozást érzik, ahogy a gondolatba foglalhatósághoz túlságos mélyen bennük rezeg benső hasonlóságuknak érzése és a mély fájdalom, hogy éppen ez választja el őket örökre és reménytelenül egymástól. Milyen megható, ahogy néha igyekeznek belemenni a másik donquijoteriájába és ahogy máskor ki akarják azt gyógyítani – élete tartalmából. És mégis – nincsen alkalom, ahol ne groteszk komikusságban nyilvánulna meg ez a viszony; a legtöbbször oly erővel, hogy alig hallható kísérletképpen vehető csak ki a nagy nevetésből az azt okozó mély lelki egymáshoz jutni nem tudás. Nem tudom, észrevették-e már, mennyire életszimbólumok lesznek ebben a világban a szójátékokból! Szimbólumaivá a szavak csak jelző, csak közvetítő voltának, annak, hogy az élményt csak akkor képesek tovább adni, ha aki hallgatja, ugyanazt élte át.

De a Shandy-testvérek csak egymással beszélnek, nem egymásnak, és mindegyik csak a maga gondolataira figyel, és csak szavakat hall a másik szájából, nem gondolatokat és érzéseket. És minden szónál, ami csak távolról érinti az ő gondolatait, rögtön ezek kapcsolódnak be, és a másik az övénél veszi fel ismét ugyanígy ezt a fonalat. A szójátékok a keresztutak itt, ahol az egymást kereső emberek fájdalmas-felismeretlenül találkoznak és mennek el egymás mellett. És a Walter Shandy viszonya a feleségéhez ugyanilyen, és tele ugyanezekkel a groteszkül tragikus fájdalmakkal és melankolikus örömökkel. A filozófus fájdalmával, hogy felesége, ha már nem ért egy szót sem abból, amit ő mond, legalább vegye észre, hogy nem érti, legalább kérdezzen néha, vagy haragudjék, tiltakozzék ellene. És nincsen az a bonyolult gondolatapparátusa, amivel az asszony nyugodt tunyaságát meg lehetne mozdítani, azt a mindig győzelmes tunyaságot, amivel mindent jóváhagy, amit filozófus férje mond, és aminek következtében minden úgy lesz, ahogy az asszony kívánja. A filozófus könyvet ír, hogy hogyan kell majd nevelni a fiát, hogy ne kerüljön anyja befolyása alá – és amíg írja, az anya neveli persze a fiút. És a pár szomorúan vidám elégtétel: amikor például az asszony hallgatózni akar „Toby bácsi" és „Mrs. Wadmann" szerelmi jeleneténél, és megmondja férjének, hogy kíváncsi és megkérdezi, hogy szabad-e hallgatóznia, és a boldog filozófus válasza: „Drágám, nevezd csak valódi nevén, és leselkedj a kulcslyukon, ameddig csak kedved tartja." És a másik nagy inadekvátság, a nagy,

az ős jóság, „Toby bácsi" jóságos, mit sem sejtése az életről, az emberekről; amelynek nagy tehetetlensége minden realitással szemben a legkínosabb zavarokat, a legnagyobb félreértéseket hozza létre egészen normális, egyszerű emberek között. És az egymást soha megérteni nem tudások éjszakájában egy közösségnek fénye világít mégis: „Toby bácsi"-é szolgájához, „Trom őrmester"-hez, akivel együtt volt katona, aki éppen olyan korlátolt, mint ő, de akinek passzívabb, hódolásra született, jó lénye gondolkodás nélkül belemegy egykori kapitányának minden hóbortjába. Csak két korlátolt bolond érti egymást az egész világon – és ezek is csak, mert a véletlen ugyanavval a rögeszmével ajándékozta meg őket!

Ezt a világot látta Sterne, és a gazdagságot látta ki belőle, a siratni valót és a nevetni valót egyszerre és elválaszthatatlannak azt a gazdagságot, amit e két oldalból összeforrt kör mindenoldalúsága magába zár: a sírást, ami nevetés lesz, a nevetést, ami sírás; az életet, amelyet igazi életté éppen ez a mindenoldalúsága tesz, amivel így igazán és egészen igazságos nem lehetek soha, mert nem nézhetem egyszerre a kör centrumát kerületének minden pontjáról.

(Szünet.)

A LÁNY *(hirtelen)*. Milyen szép! A centrum ... *(Vince ránéz, várva az elvárt lelkesedést; erre elpirul, észreveszi, hogy nagyon elszólta magát, és megijed, hogy az azt hallhatná ki belőle, amire gondolt, nagy zavarban.)* Igen – a centrumteória – a romantikus centrumteória.

MÁTÉ *(nagyon nagy zavarban van. Érzi, hogy minden meggyőződése alapján a mostani helyzeténél fogva főleg az abszolút, az absztrakt forma oldaláról kell ellentmondania Vincének, és még nem tudja, hogy honnan és hogyan. Sok mindenféle jár a fejében, de egészen belül mégis minden ellenvetést kicsinyesnek érez ezzel a szép és őszinte lelkesedéssel szemben, és fél, hogy nagyon elrontja a dolgot a lánynál, ha az is kicsinyesnek érzi ellentmondásait; viszont érzi azt is, hogy – ugyanebből az okból – mégis elő kell állnia ellenvetéseivel, és nem hagyhat uralkodónak egy Vincétől felidézett hangulatot. Nagyon csendcsen, és kicsit bizonytalanul beszél hát, sok kis szünettel.)* Milyen szép. – Igen. – Milyen szép – lenne ez a regény –, ha ilyen volna –, ha igazán ilyen volna. – Milyen igazán nagy regény – lehetett volna belőle.

VINCE *(alapjában véve szintén zavarban van. Sok jogos ellenérvet érez a levegőben, és – mert ismeri Mátét – sejti is, hogy körülbelül melyik oldalról fog jönni a támadás. Csak azt nem tudja persze pontosan mégsem, hogy milyen lesz, és még kevésbé, hogy mivel fog védekezni. Úgy érzi magát, mintha szavai túl messzire vitték volna, de érzi azt is, hogy – a lány miatt – most már nem szabad feladnia a lelkesedésből semmit. Ezért nagyon ideges, szaggatottan, odavetett megjegyzések formájában kezd beszélni.)* Lehetett volna! Nevetséges! *(Igyek-*

szik a beszélgetést, ameddig csak lehet, távol tartani a formaproblémától.) Ön egészen jól tudja, hogy csak egy pár részletet mutattam meg ebből a végtelen gazdagságból. Lehetett volna! Nevetséges!

MÁTÉ *(szintén bizonytalanul és nagyon óvatosan)*. Igen. Ön nem mondott el mindent, ami ezekben az írásokban van, és biztos, hogy sokat kellett elhagynia, ami növelte volna lelkesedésüket velük szemben *(a lány, aki lelkesedéssel hallgatta a beszédet, de látva, hogy érvényessége talán vitássá lehet, mégsem akar egyenlőre állást foglalni, és ezért sértődötten kapja fel fejét, hogy Máté, lelkes felkiáltása miatt, egyszerűen azonosítja őt Vincével. Máté ezt helyeslésnek érezve beszél tovább – pedig a sértődöttség neki szól a kényelmetlen helyzetért, amibe most hozta)*, de ne felejtse el kérem, hogy más dolgokat sem mondott el belőlük. Hogy kihagyott nem egy dolgot, aminek elmaradása – higgye el – sokat használt az ön álláspontjának.

MÁTÉ *(közbevág)*. Még nem mondtam el –

VINCE *(folytatja ahol abbahagyta)*. – Ön azt mondta körülbelül: milyen szép regény lett volna *Tristram Shandy*ből, ha – megírta volna Sterne. És hogy én egésszé és kerekké hamisítottam, amikor beszéltem róla, kihagyva belőle mindent, ami ezt a nagy kerekséget elveszi –

MÁTÉ De én –

VINCE Bocsásson meg egy pillanatra. Ön biztosan Sterne kitéréseire, látszólag a dologhoz nem tartozó epizódjaira, groteszkül filozófikus közbeszúrásaira és még sok mindenre gondol – tudom. De – gondolja meg – milyen felületes dolog mindent, ami az első pillanatra, talán csak egy előre elgondolt, túlságosan teoretikus nézőpont miatt, helyén nem valónak látszik, rögtön a koncepciót elrontónak és nagyságát elvevőnek mondani. Gondolja meg, hogy talán csak ön által fel nem ismert, de mély és helyes szándékosság van ott, ahol ön csak zavart és rendetlenséget érez. Azt hiszem, Sterne nagyon jól tudta, hogy mit csinál, és megvolt neki a maga – megengedem: nagyon egyéni – egyensúlyelmélete: „épp csak azt az egyensúlyt kell fenntartani bölcsesség és szeszély közt – írja *Tristram*ban –, amely nélkül egy könyv egy évig sem állhatna meg a lábán." És azt hiszem, érzem is, hogy ezt az egyensúlyelgondolást milyen érzések követelték meg egyenesben. – Emlékeznek talán, amit emberlátásának mindenoldalúságáról mondtam. Nos hát az ilyen emberek beállításának és később mozgatásának talán egyetlen – de ez különben mindegy! – mindenesetre igen kitűnő módszere az övé. Mi ez a módszer? Talán így jellemezhetem a legrövidebben: egy tény és körülötte rendetlen rajként az asszociációk, amiket felidéz. Egy ember lép elénk, és egy szót szól, vagy egy gesztust tesz, vagy csak a nevét halljuk és eltűnik a képek, az ötletek, a a hangulatok azon felhőjében, amely megjelenése nyomán keletkezett körü-

lötte. Eltűnik, hogy minden gondolatunk minden oldalról körüljárhassa őt, és ha újabb megjelenése sokat tép is szét abból a sokból, amit bennük életre keltett, az új pillanat körül ugyanilyen gazdagság jön létre, csak még gazdagabb az elmúltak emlékétől. Az író lelkiállapota ez, mikor egy emberének egy gesztusát meglátja; a naplóíróé, amikor elgondolkodik élményein, és rendezi emlékeit: az igazi, nemcsak a betűket látó olvasóé, mikor érzékelni akarja a neki idegen embereket. És minden embermegismerésünknek is ilyen a technikája az életben.

MÁTÉ *(még mindig egy kicsit bizonytalanul beszél, és csak lassan, beszéd közben melegszik bele)*. Talán van valami abban, amit ön mond. De az én érzésem most is azt mondja, amit az előbb: milyen szép lehetett volna ez a regény, amit így gondoltak el, és úgy akartak megírni. Mert ön itt is elhagyásokkal segít Sterne-ön – és önmagán. Ön úgy beszél mindig Sterne-ről, mintha szavai csak nyilvánvalókká tennék az ő látszólagos káoszának mindig immanens ritmusát, pedig csak kiválogatják belőle azt, ami segítségükkel ritmizálható, és a többit eldobják – talán észre sem veszik.

VINCE *(idegesen)*. Nem igaz!

MÁTÉ Csak példát mondok, egy elvi fontosságút persze; a sok holt, ma már olvashatatlan hely, amúgy is mellettem bizonyítana itt. Egy angol irodalomtörténésznél azt olvastam valamikor, hogy Sterne a humour szót még a régi értelemben is használja – az Erzsébetkor szóhasználata értelmében. És csakugyan, mi más minden egyes alakjában a vakság és hóbort örök melódiája, a „Hobby Horse", mint a Ben Jonson alakjainak „Humour"-ja? Az az állandó tulajdonsága az embernek, ami oly erővel vonul végig tettein, hogy szinte megszűnik tulajdonsága lenni, hogy úgy hat már az egész ember, mintha minden életmegnyilvánulása ennek a „humour"-jának lenne tulajdonsága csupán. Egy tulajdonság, amit nem az ember visel magán, de ami őt viszi magával mindenüvé. Azt is mondhatnám: a humour a maszk, ami az élet és a színjáték ősi, még egészen allegóriaszerű tipikusságából fennmaradt. Az a jelzés, amivel egy ember egész lénye egy felírásba, egy epigrammába volt beleszorítva, és ő nem léphetett ki belőle egy percre sem – amíg a színjáték tartott. És mellesleg mondom csak: minden maszk – még ha olyan vékony és lukas is, mint a Sterne embereié, még akkor is – megakadályozza az emberek közötti kölcsönhatásokat, és Sterne itt elvileg nem ment mégsem túl Cervantesen.

VINCE *(diadalmasan)*. Próbálja meg egy kicsit elfogulatlanul végiggondolni azt, amit elmondott. Nem a Cervanteshez való viszonyt gondolom: csak a fogalmakban van ugrás az arc és a maszk között; a valóságban pólusok ezek,

és nem lehet soha az egyikből a másikba való átcsapás helyét pontosan meghatározni.

MÁTÉ *(ki akarva használni a helyzetét)*. De itt igen!

VINCE Mondom, nem ez a fontos itt! De nem vette észre, hogy mennyire csak kiegészítése az, amit ön mondott a „humour"-ról mindannak, ahogyan az ő emberlátását jellemezni próbáltam. Csak ön – *(kissé ironikusan)* hisz ez a mestersége – még formailag is megalapozta az én látásomat. Amit ön „humour"-nak nevez, az az a centrum, ami körül minden van, amit végtelenül sok oldalról mutat meg Sterne, hogy igazságos legyen az élettel szemben. De ezt a centrumot nekem is fel kellett tételeznem, ha nem beszéltem is róla nyílt szavakkal, mert nélküle önmagában omlott volna össze minden. És ha meghatározom – ahogy ön tette –, csak még erősebbé teszem mindennek összefüggését és még gazdagabbá, több anyagból összerakottá ennek a világnak a szubsztanciáját: mert így szilárd anyag is van benne, és mindig változó, és a kettőt csak absztrakcióban bírjuk elválasztani egymástól, csak úgy, mint az arcot a levegőtől, ami körülveszi, aminek fényei és árnyékai modellálják meg szemeink számára azt.

MÁTÉ Mondottam: nem akarok vitatkozni *(Vince elmosolyodik egy kissé, és ő is csak egy kis szünet után folytatja.)*, és nem is vitatkozom *(Vince megint elmosolyodik, de azután a lányre esik a szeme, és látja, hogy az nem mosolygott most együtt velük, és egy pillanatra az az érzés támad fel benne, milyen messze vannak most tőle mind a ketten és együtt és egyforma távolságban. Megijed, és szeretne véget vetni az egész vitának. Türelmetlenül hallgatja ezért Mátét, lesve az alkalmat, hogy ennek a hangulatának kifejezést adhasson)* – tulajdonképpen. Csak egy megjegyzést szeretnék tenni még. Azt, hogy milyen szép lehetett volna mindaz, amiről most beszélünk – ha olyan volna. Ha az, amit ön metódusnak nevez, csakugyan metódusa lenne Sterne-nek, ha Sterne egyáltalában csak egy kicsit következetesen, egy perspektívából látná embereit. Kérem, ne szakítson most félbe! Értse az „egy perspektívából nézést" olyan tágan, ahogyan csak akarja, de gondoljon mégis egy határozott nézésre – és enélkül nincs művészet! – és próbálja meg alkalmazni – meglátja majd, hogy mire jut vele. Sterne különben maga is jól tudta ezt. Amikor az öreg Toby jólelkűségéről beszél, érzi, hogy nem képes ezt ugyanabból a hangból szuggerálni, amellyel várépítési hóbortjait, ártatlan élethazugságait leírta, hogy itt nem alkalmazható az ő „Hobby Horse"-szerű metódusa.

VINCE *(idegesen és nagyon türelmetlenül beszél. Szeretné valahogyan befejezni a vitát, csak azt nem állja meg, hogy azt az egyetlen megjegyzést, amit most maga is egyetlennek hisz, megtegye. Minden további szava azonban önkéntelenül magával viszi annyira, hogy nagyon nehezére esik álláspontját csak pár*

mondatban jelezni.) Megint számlákkal fut szuverén pazarlások nyomában! És hozzá ugyanazokkal a számlákkal minden esetben! Sterne megengedhette magának, hogy rámutasson metódusának egy hiányára – ami nem volt meg. Nem érzi, hogy milyen elmondhatatlanul mélyen összefügg mégis ez a két vonása „Toby bácsinak"? És hogy csak a Sterne szuverenitása, ami egyszerre látja minden metódusának ezer oldalát, lehetőségeit és határát, játszik ezen a ponton a saját módszereinek, minden módszernek természetes korlátozottságával? A Sterne szuverenitása –

MÁTÉ Impotenciája talán –

VINCE *(nagyon erős „tárgyi" felháborodással; mindent inkább várt, mint ezt a közbeszólást. Most mindinkább tűnni kezd belőle előbbi elhatározása, és mindig mélyebben megy bele magába a dologba, minden mást elfelejtvén).* Nem! Hogy mondhat ilyet? Hiszen csak kell különbséget tenni tudni a játék és a gyengeség, az eldobás és az elejtés között.

MÁTÉ *(nem vette észre azt, amit az előbb Vince, és nagyon mélyen benne lévén ebben a pillanatban a vitában, és nagyon helyesnek és mélynek érezvén saját közbevetését, Vince hirtelen hangváltoztatása mögött ennek megérzését sejti. Azért nagyon nyugodtan és fölényesen beszél, és alig figyel másra, mint magára a vitára).* Persze, hogy kell, de éppen ezért –

VINCE *(közbevág).* Igen, de én itt is ugyanazt a naiv biztonságú ravasz számítást látom, mint minden kompozíciójában. Az egység megbontását azért, hogy még erősebben érezhető legyen mindennek az egysége – egyszerre mindazzal, ami eltépi egymástól a dolgokat. Játszani tudni – ez az egyetlen, igazi szuverenitás! Játszunk a dolgokkal – és megmaradunk mi, és megmaradnak a dolgok. És mind a ketten fokozódtunk a játékban, a játék által. Sterne mindig játszik, és a legsúlyosabb ember- és sorskoncepciókkal játszik folyton. És emberei és sorsaik hihetetlen súlyosságot kapnak azáltal, hogy – alapjában véve – az egész játék nem mozdítja ki őket helyükből, csak fel-felcsap rájuk, mint zúgó hullámok egy sziklán, de a szikla szilárdan áll meg a hullámok játékában, és annál erősebben érezzük szilárdságát, minél hevesebben mossák körül minden oldalról a habok. És mégis – hogy azt érezzük: csak játszik velük! Csak az ő akarata adta meg neki ezt a súlyosságot, és ha nem is veheti el többé tőlünk, amivel megajándékozta őket egyszer, ez az akarat még mindig nagyobb erejű szülötteinél, és megmozdíthatná őket, és játszhatnék mázsás súlyaikkal – ha akarna, amikor akarna. – És ezt a végtelen erőt nevezte ön –

MÁTÉ Impotenciának, igen. Mert minden ilyen esetben így kell kérdezni: mivel játszik az író, és mikor és miért? Ott-e, ahol nem kell már tovább menni, vagy ott-e, ahol már ő nem tud tovább? Vajon csakugyan a túláradó erőnek

magával bírni nem tudása a forrása ennek a játéknak, vagy a gyöngeségnek ügyes, magát elleplezni akarása az egész? Mert, lássa, nincs semmi a világon, ami oly biztosan takarna el minden tehetetlenséget, mint a szuverenitás játékos gesztusa. És én – nem tehetek róla – én ezt a gesztust érzem ki Sterne-ből, és nem az erőét. Megmondom miért. Minden játéknak csak akkor van életjogosultsága – mert csak akkor az erő szülötte és nem a tehetetlenségé –, ha csak látszólag az. Mert csak akkor szabad elhallgatnunk, mondván: mire való minden beszéd – ha mindent elmondottunk már. És én sohasem érzem, hogy Sterne csak egy esetben is elmondott volna mindent igazán. Látszólag önnek van igaza, mikor ellenem fordította a magam példáját. De csak látszólag. Mert arról az egységről, amit ön mégis meglát Toby karakterében, csak az biztos, hogy önben megvan. Talán megvan – hiszem, hogy megvan – a Sterne látásában. Tagadom, hogy meglenne az írásában. Az életben lehet, sőt kell is, folyton változtatni a nézőpontot a dolgokhoz; a kép szuverénül parancsolhatja meg nekünk, hogy honnan kell néznünk, de ha egyszer odaálltunk, vége a hatalmának. Ha azt követeli tőlünk, hogy ezt a részét innen, azt onnan nézzük, az nem szuverénitás már, de impotencia. És ezt az impotenciát érzem itt és még sok más helyen Sterne-nél. És még másokat is –

VINCE Például?

MÁTÉ Például ezt, hogy ezekben az írásokban nincsen kielégülés soha és sehol –

VINCE De szándékosan persze –

MÁTÉ Nem mindenütt. Sőt legritkább esetekben. Ne gondolja, hogy nem érzem az olyan helyek humorát, mint mikor Tristram hosszú és érdeklődést fokozó előkészületek után végre megérkezik a szerencsétlen szerelmesek sírjához, hogy ott könnyeiben feloldva szentimentális szenzációkat éljen át – és kisül, hogy a híres sír nem is létezik. Nem, én ilyen helyekre gondolok – csak egy kis példát mondok itt –, amikor finoman és hosszan szövi bele egy elkezdett és soha be nem fejezett elbeszélésbe Trim káplár szerelmi epizódját a belga apácával – hogy aztán egy borzasztóan gyenge és banális mondattal vegye el hatását minden előzetesen előkészítettnek. Ilyennek érzek a Toby és az özvegy kalandjából is sokat, amit Coleridge, aki pedig sok részletét Sterne-nek nagyon szerette, „ostobának és visszataszító"-nak nevezett. Mindenütt ezt: ott ahol elérkezett az igazi, a döntő ponthoz, játékkal ütötte el az egészet. Mert nem tudta volna megcsinálni, úgy tesz, mintha nem is akarná már megcsinálni.

VINCE Ön elfelejti azt, hogy mind a két könyv, ahogy ránk maradt, töredék. Ki tudja, merre vitte volna Sterne „Toby bácsi" és „Özvegy Wadmannné" regényét, ha addig él, hogy végigírhassa őket.

MÁTÉ De addig nem élhetett volna soha. Ezek az írások töredékeknek voltak koncipiálva, amennyiben egyáltalán koncipiálva voltak. Tréfásan említi egyszer – Kerr is idézi ezt Goldwiról írván – hogy a végtelenig volna hajlandó folytatni a regényét és tudná is, ha jó szerződést köthetne a kiadójával.

VINCE *(Mátét érezvén az utóbbi pár replika folyamán fölényben, idegesen vár arra, hogy egy pontot fedezetlenül hagyjon. Erre figyelvén, szinte csak a szavakat hallja, és kívánságát ténynek látva, nagyon naivnak, a szavakba kapaszkodónak, humortalannak érzi Máté ellenvetését).* No igen, ha így magyarázza, akkor minden úgy van, ahogy ön gondolja, de akkor ön egészen másképpen olvas és –

MÁTÉ Félreértett kérem. Én is tudom – higyje el –, hogy itt csak tréfáról van szó. De én éppen ilyen tréfái mögött látom Sterne-nek azt a gesztusát, amiről az előbb beszéltem. Sterne itt – és ez a technikája úgy érzem minden játéknak és *(gúnyosan)* szuverenitásának – csak más irányba mutatja magát cinikusnak, mint amilyenben csakugyan az. Felfedi egy gyengéjét magának és műveinek, ami pedig, mint ön igen jól mondta, nem is gyengéje annak igazán, de ezt azért teszi csak, hogy elterelje figyelmünket az ott meglevő másfajta, valóságos gyengeségről. És nem azért, mert erejét érezteti. Itt fölényesen cinikus, hogy ne láthassuk meg, hogy akkor nem volna képes komponálni, ha igazán akarna, sőt talán azért nem akar komponálni, mert nem is volna rá képes semmi körülmények között sem.

VINCE *(még erősebben Mátét érzi fölényben, csak nem igen akarja ezt önmagának bevallani, és ezért a vitát ismét a döntő pontok felé tereli).* Ön Kerrtől idézte azt a Sterne helyet, de elfelejtette megmondani, hogy minek illusztrálására idézi Kerr azt –

MÁTÉ *(egy kicsit fáradtan és unottan; az az érzése van, hogy mindent elmondott már amit kellene és – ha csak rövid ideig is – erős csömört érez minden beszéddel szemben. Míg Vince beszél, erősen a lányt nézi, akiről az utolsó replikák folyamán majdnem egészen elfelejtkezett, és Vince előbbi érzéséhez hasonló hangulat vesz erőt rajta.)* Mert nem tartottam fontosnak.

VINCE Pedig nagyon is az. Arról van itt szó, hogy minek kifejezésére jött létre az a kompozíció, amit ön annyira kifogásol. És a kifejezést létrehozó lelki alapok felett nem lehet vitatkozni, és a vitának csak akkor van értelme, ha azok már meg vannak állapítva. Annak a vitának tehát, hogy sikerült-e neki azt kifejeznie és ha nem, hogy mennyiben és – talán – hogy miért. A romantikus iróniáról beszél Kerr – biztosan emlékszik – mikor Sterne-öt idézi egypárszor. A romantikus irónia fejlődéstörténetének főetappjait jelzi Cervantestől Sterne-ön és Jean Paulon keresztül Clemens Brentanóig. A romantikus iróniáét, aminek alaptétele – ő idézi ezt szintén –, „hogy a költő önkénye nem

tűr maga fölött törvényt". Amit különben Sterne maga is kifejezett ott, ahol két fejezetet kihagyott a sorrendből – a kilencedik kötet 18–19-ik fejezetét – hogy a 25-ik után hozza csak őket; azt mondja akkor: „Minden kívánságom, bár lenne ez lecke a világnak, hogy hagyja, az emberek hadd mondják el történeteiket a saját módjukon." Ön az előbb tehetségtelennek mondta ezt az önkényességet, és értem, hogy az ön álláspontjából így is kell látnia azt. De engedje meg, nincs-e ebben sok, a tényeket brutalizáló doktrínerség? Lehet, hogy Sterne azért nem akart komponálni – az ön értelmében –, mert nem tudott, de itt az a kérdés, kellett-e neki egy így értelmezett kompozíció egyáltalában? Fontos lehetett-e, amikor ez a határtalan szubjektivitás, ez a romantikusan ironikus játék mindennel világnézet volt, az életmegnyilvánulásnak közvetlen formája, egy fajtája a világ érzékelésének és kifejezésének? És minden író és minden írás csak tükörképet ad nekem a világról egy olyan tükörben, mely méltó volt, hogy a világ minden sugara róla verődjék vissza.

MÁTÉ *(előbbi hangulatának hatása alatt nem is igen szeretne felelni, de még sem bírta megállni, hogy ne figyeljen. A „méltó" szónál azonban olyan erősnek érzi saját álláspontjának fölényét és azt, hogy Vince ezt – ha öntudatlanul is – beismeri, hogy mégis közbeszól).* Egy méltó tükörből *(a „méltó" szót erősen hangsúlyozza)* – igen –

VINCE Igen! De ha a világnézetig megyünk vissza és sikerült megértenünk valaminek világnézet voltát, értelmüket vesztették az ön összes kifogásai minden állítólagos tehetetlenségről. És csak erről lehet szó akkor: megérezni ezeknek az erőknek erejét, és élvezni és szeretni tudni hatásaikat. És Sterne szuverén játéka mindennel – világnézet. Nem szimptoma, de az a rejtélyes középpontja mindennek, amiből minden szimptoma egyszerre megérthető, és amelynek szimbolikájában feloldódik minden paradoxia. Minden romantikus irónia világnézet. És mindegyiknek tartalma talán az én–érzésnek a misztikus mindenérzéséig való fokozása. Gondoljon az *Athäneum* töredékeire, gondoljon Tieckre, Hoffmannra, Brentanóra. Ismeri, ugye, Tieck híres-szép strófáját a *William Lowell*ből?

Die Wesen sind weil wir sie dachten.
Im trüben Schimmer liegt die Welt,
Es fällt in ihre dunkeln Schachten
Ein Schimmer den wir mit uns brachten:
Warum sie nicht in wilde Trümmer fällt?
*Wir sind das Schicksal, das sie aufrecht hält:**

Nem érzi azt a magasztos mindennek játékká emelkedését és csökkenését egyszerre, aminek egy ilyen életérzésből nőnie kell? Minden fontos, igen, mert a mindent alkotó én mindenből alkothat valamit, de éppen ezért semmisem lehet fontos igazán, mert mindenből mindent lehet alkotnia. A dolgok meghalhatnak, és csak léleklehetőségeik maradtak életben, csak azok a pillanataik, amikor az én egyedül életadó napsugarait rájuk árasztja. És nem érzi azt, hogy ennek az érzésnek nincsen és nem lehet más igazán adekvát kifejezése, mint Sterne-é és elődeié és utódaié: a romantikus irónia, a szuverén játék? A játék mint istentisztelet, ahol minden dolog áldozatként lángol a szent én-nek oltárán; a játék mint életszimbólum, mint legerősebb kifejezése az egyetlen igazán fontos életviszonynak, az én és a világ viszonyának. Az egyetlen szuverén értéketadás: csak én élek igazán az egész világon és játszom mindennel, mert játszhatom mindennel – mert úgyis csak játszhatom mindennel. Nem érzi azt a melankolikus gőgösséget, amit ez a szuverenitás kifejez, azt a lemondást, ami ebben a mindenen uralkodásban van? És a végső szuverenitást gesztusában, amellyel a legmélyebb vidámság forrását fakasztja, játéka vesszejével megérintvén legősibb szomorúságunk kőszikláját? Igen, csak tükörképét kaphatjuk minden írásból a világnak, de az igazi szubjektivitás írói tudják ezt, és játékukkal anyagban igazabban adják nekünk, mint azok, akik komoly méltósággal véres életet hazudnak bele üres árnyékokba.

MÁTÉ *(most már megint benne van a vitában és alig várta, hogy Vince befejezze beszédét)*. Ön kétszer is használhatja a tükörképet, mint szimbólumát a költő világot-ábrázolásának, de először jelzővel használta, és ennek

*Mert kigondoltuk őket, élnek.
Zord fényben hever a világ.
Sötét aknáiba betéved
a fény – mi hoztuk, mint a végzet:
miért nem lesz minden romos pusztaság?
Mi tartjuk fenn, hogy müködjék tovább.
(Eörsi István fordítása)

a jelzőnek segítségével meg fogom próbálni, megint visszakerülni Sternehöz, akitől ugyancsak messzire elvittek minket az ön szavai.

VINCE Róla beszéltem mindig! Csak róla!

MÁTÉ Ön ki akarta küszöbölni a kiindulási pontok bírálatát a vitából, de egészen önkénytelenül – saját szavaira hivatkozom – kénytelen volt ismét beengedni ennek lehetőségét. Olyan tükörből verődnek vissza a sugarak, mondta ön, mely méltó, hogy minden sugár róla verődjék vissza. Méltó, hogy róla verődjön vissza – mit jelent ez? Sokféleképpen foghatnám meg az értékelésnek ezt a lehetőségét, amit ön a kezembe adott. Beszélhetnék arról, hogy kinek szabad hozzánk beszélnie, mert ugye itt is vannak határok és itt is van méltó és nem méltó?

VINCE Nagyon túlozza ennek a jelzőnek fontosságát!

MÁTÉ Talán ön becsüli kevesebbre igazi jelentőségénél.

VINCE *(türelmetlenül, haragos agresszív humorral)*. Ön pedig úgy hallgatta csak, amit mondtam, mint a Shandy testvérek az egymás szavait. Szójáték lett belőle az ön szájában, hiszen csak a szót hallotta ön és – a lehetőséget egy ötlete számára.

MÁTÉ *(kissé türelmetlenül)*. Lehet, de mindegy. Mert nekem úgyis az az igazán fontos itt, hogy egy ember énjének mely része méltó arra, hogy tükre legyen az egész világ valamennyi sugarának.

VINCE Az egész persze! Különben nincsen értelme! Különben hamisítás, tudatos, vagy gyáva elhazudás, ami *(gúnyosan)* mint „stílus", mint „igazán megformált" létrejön.

MÁTÉ Az egész persze; a kérdés csak az, hogy minek az egésze. Nagyon rövid leszek és – látszólag nagyon dogmatikus, hogy jól megértethessem magamat. Kant különbséget tesz az „intelligibilis Én" és az „empirikus Én" között. Egészen röviden: a művésznek az egész ént szabad kifejezni, sőt kell is – de csak az „intelligibilis Én"-t, nem az empirikusat.

VINCE Ez üres dogmatika!

MÁTÉ Talán még sem egészen üres. Nézzük meg egy kicsit közelebbről a teljes szubjektivitás jogosságát, ha tetszik, nélkülözhetetlenségét. Miért van és mire jó? Talán mégis csak azért – ön is célzott erre, mikor róla beszélt –, mert nélküle semmit sem tudhatnánk meg semmi igazságról. Tehát, mert ez az egyetlen út az igazsághoz, nem a cél, ami felé az út vezet; csak a tükör, ahonnan a sugarak visszaverődnek.

VINCE Mennyit kínozza ezt a szegény képet!

MÁTÉ Ez a kép nagyon is pontos, és mindent kifejez. Nézze, éppen az ő segítségével talán még pontosabban és érthetőbben mondhatom meg, amit

akarok: az én a tükör, amely visszaveri számunkra a világ fénysugarait, és valamennyit kell, hogy visszaverje, ugye?

VINCE *(türelmetlenül)*. Igen.

MÁTÉ És akkor – látja milyen triviálisan egyszerű képpel lehet az egész kérdést megvilágítani –, akkor ugye nem kérdés az, melyik része a tükörnek verje vissza a sugarakat? Persze, hogy az egészet! De ez: milyen ez a tükör, hogy valamennyit visszaverhesse, hogy egész képet adjon nekünk a világról?

VINCE Lehet torzító tükör is.

MÁTÉ Talán. De homályosnak nem szabad lennie. A szubjektivitásnak az a legfőbb ereje, hogy igazi élettartalmakat csak ő közölhet, de van olyan szubjektivitás – és a Sterne-é úgy érzem olyan –, amely ahelyett, hogy fokozhatatlanul nagy intezitással adná ezt az egyedül lényegeset, akadályként áll közém és közéje, és éppen miatta és általa vész el minden fontos, minden igazi szubjektivitás. Thackeray –

VINCE Csak nem akar belőle idézni!

MÁTÉ Tudom, ön nem szereti, amit Sterne-ről ír, és nekem is sok kellemetlen ott az ő nyárspolgárian moralizáló hangjában, de annál fontosabbnak érzem, hogy itt egészen egyetértünk. „Fáraszt engem – írja – szüntelen nyugtalanságával, meg azzal, hogy minduntalan nehézkesen apellál nevetésre hajló és szentimentális tulajdonságaimra. Mindig az arcomba bámul, várva a hatást." Látja, itt egészen pontosan el van mondva, mi bosszant engem olyan mélyen Sterne-ben és minden hasonló stílusú íróban. Az, hogy nincsen tapintat bennük és nincs érzékük az igazán értékes iránt – még a maguk ötleteit illetőleg sem, sőt azokkal szemben a legkevésbé. Hogy azt hiszik: azért mert van a lelkükben valami, ami a világ képét közvetítő ereje miatt fontos és érdekes, hogy ezért véletlen és érdektelen lényüknek minden véletlen és érdektelen megnyilvánulása éppen ilyen fontos és érdekes. És saját víziójuk és a mi álmélkodásunk közé tolakodnak, és elrontják annak nagyságát kicsinyes hozzávetéseikkel, kompromittálják mélységét sekélyes vallomásaikkal, elveszik hatásának közvetlenségét a hatást leső vigyorgásaikkal.

VINCE *(valamit akar mondani)*.

MÁTÉ Tudom, mire gondol. De én most nem arról a pár helyről beszélek, amikor szimbolikus – mint ön mondta: a nagy játék szimbóluma –, hogy magát hozza elő Sterne, de ezer más helyről, ahol ez útjában áll szimbólumai erejének. És nem is annyira a szimptomákról, mint arról a stíluserkölcsi züllöttségről, amelynek ez okozója lett. Hogy ez a folytonos kokettéria beleette magát minden képébe és hasonlatába, hogy nincsen egy sora sem, amely ennek mérgétől ment volna. Arra gondolok, megfigyelésben,

élményben, leírásban, mindenben, amit Nietzsche a pszichológusok morál-jául tűzött ki egyszer: „Semmiféle kolportázs-pszichológiát! Semmiféle megfigyelést a megfigyelés kedvéért! Ez hamis optikát teremt, kancsal látást, erőszakolt és túlhajtott látást. Átélés, mint az átélés akarása – ez nem sikerülhet. Az élmény közben nem pillanthatunk magunk mögé, mert minden pillantás eltorzul." Lássa: ezt a kolportázs-szerűséget, ezt a mély hiányát az előkelőségnek érzem a Sterne minden írásában – legkivált a Yoricknak Elizához intézett leveleiben. És ez nem Sterne, az „ember" elleni averzió csupán – bár azt is egészen jogosultnak érezném –, de a legmélyebb művészi kifogás, amelyet írásaival szemben fel lehet hozni. Inorganikusak. Töredékek. Nem, mert nem fejezhette be őket, hanem, mert nem látott soha értékeket és értéktelenségeket, és nem válogatott soha közülük. Nem komponálta meg írásait, mert minden koncepció legelemibb előfeltétele a válogatni, az értékelni tudás hiányzott belőle. Aki számára vannak értékek, aki lát formákat, annak még memoárjai is lekerekítődnek valahogyan, befelé fordulnak és önmagukban zártakká lesznek. A Sterne válogatás nélküli zavarossággal hömpölygő írásai formátlanok, mert a végtelenségig írhatta volna őket és halála – a műveknek – csak vég és nem bevégződés. Sterne írásai formátlanok, mert a végtelenig nyúlhatnak, és végtelen formák nincsenek.

VINCE *(nagyon hirtelen)*. Dehogy nem!

MÁTÉ Ugyan!

VINCE *(mialatt Máté beszélt, megint az az érzése, hogy szeretné, ha vége lenne már a vitának. De az utolsó megjegyzések megint belevitték, és mihelyt ezt a megjegyzést megtette, belátja, hogy a befejezésre megint nincs semmi kilátás és most már mindenáron szeretné a lányt belevonni a vitába)*. Ön persze nagyon paradoxnak fogja érezni, amit most akarok mondani, de *(a lányhoz fordul)* ön, úgy érzem, meg fog érteni, egészen.

A LÁNY *(hálás egy kicsit ezért a hozzáfordulásért, de fél magát erősen exponálni; hogy éppen mondjon valamit.)*. A végtelen melódiát gondolja ugye?

VINCE *(kicsit zavarban van, mert ezt a megjegyzést nagyon is semmitmondónak érzi)*. Nagyjából igen.

MÁTÉ *(most nagyon belemelegedett a vitába és egészen üresnek érzi a közbeszólást, és efeletti „tárgyi" haragjában ügyetlenül közbeszól. Egyszerre Vincével)*. Végtelen melódiát?!

A LÁNY *(rögtön meg van sértve)*.

VINCE *(természetesen rögtön észreveszi ezt, és nagyon hevesen magáévá teszi az álláspontot, csak éppen teljesen a maga, már előbb elgondolt mondani-*

valóját rakja a lány által felvetett szó mögé.) Igen! A végtelen melódia mint életszimbólum – ezt gondolta ugye?

A LÁNY Igen.

VINCE Mint szimbóluma a végtelenbe nyúlásnak, az élet határtalanságának és extenzív gazdagságának. A végtelen melódia csak metafora itt, de mély metafora, mert zárt tömörséggel jelez dolgokat, amelyeknek elmondásához sok-sok szó kellene máskülönben. Mégis megpróbálom talán elmondani, hogy hogyan gondoljuk mi ezt a dolgot.

MÁTÉ *(nyomban az utolsó megjegyzése után észrevette annak ügyetlen és sértő voltát, a „mi" szóra idegesen felkapja a fejét, de a lány arcán látja, hogy most már hiába protestálna).*

VINCE Mondom, ha van igazi értelme a műfaj fogalmának és a formáénak – akkor a Sterne formájának igazi lényegét majdnem el is mondottam már. Ezt kellene most még hozzátenni: a forma a minden elmondandó annyira sűrített eszenciája, hogy csak a sűrítést érzékeljük belőle és már alig, hogy minek a sűrítése; vagy talán még jobban így: a forma a mondanivalónak ritmizálása, és ez a ritmus aztán – utólag – absztrahálható, külön érzékelhető, sőt sokan – utólag szintén – már mint minden tartalom örök a prioriját érzékelik. Igen: a forma külön mondanivalóvá növekedése a végső, a legnagyobb erővel érzett érzéseknek. És nincsen forma, ugye, amit ne lehetne egy ilyen egészen végső, egészen primitív fenségű és egyszerűségű érzésig visszavinni; aminek minden sajátosságát – ön azt mondaná: törvényét – ne lehetne ennek az érzésnek sajátosságaiból levezetni. És minden ilyen érzés, még a tragédia felkeltette érzés is, a mi erőnknek, a világ gazdagságának érzése, üdítőszer, mint Nietzsche mondaná. Csak éppen azon válnak el egymástól az egyes írások és műfajok, hogy mi az az alkalom, amely ezt az erőt és ezt a gazdagságot megérezteti velünk. Mindenütt más ugye és – most különösen – meddő játéknak érezném felsorolni és rendezni akarni ezeket az érzéseket. Most elég nekünk talán annyi, hogy vannak írások, amelyek a metafizikai erejű és mélységű magunkra eszmélést, életünkre eszmélést, amit a legtöbb írás csak közvetve ad, egyenesen, közvetlenül adják. Ahol egészen egyszerűen ebből az érzésből nőtt minden, és ez az érzés nő bennünk mindig: milyen tarka a világ és milyen gazdag ebben a tarkaságban és milyen erősek és gazdagok vagyunk mi, hogy erre ráeszmélnünk megadatott. És azok a formák, amelyek ebből az érzésből születtek, nem a nagy rendet adják, de a nagy sokaságot, nem a nagy kapcsoltságát az egésznek, de a nagy tarkaságát minden szegletének. Ezek az írások ezért direkt szimbólumai a végtelenségnek: a végtelenek. Végtelen melódiák végtelen variációi *(a lányra néz)* mint ön mondta *(az hálásan visszanéz rá)*. Mert formává

őket nem egy befelé fordítottság teszi, mint minden más írást, de határaik eltűnése távoli tengerpartokként a messzeség ködében; a mi látóképességünk határai ezek – és nem az ő határaik. Mert nekik, mint az érzésekuek, ami létrehozta őket, nincsenek határaik. És a kapcsokat részeik között, az, hogy kapcsolás nélkül nem tudunk élni, ez teremti és nem az ő légies, játékos könnyűségük. Mert őket, mint az érzéseket, amikből születtek, nem fűzik össze szilárdabb kapcsok, mint álmaik tovaszáguldó képeit. A nagy frisseségek írásai ezek, az önmagán megittasodó gazdagságoké: a korai középkor írásai voltak ilyenek. Kalandok, kalandok és kalandok és ha meghalt a hős ezer kaland után, fia folytatta tömérdek kalandját. És nem volt semmi, ami igazán összefűzte volna a kalandokuak ezt a végtelen sorát, csak ez: az érzésközösség, az élményközösség, annak a tarka gazdagságnak végtelen erős átélése, ami végtelen kaland sokszínű láncában láttatta az emberekkel a világot.

Ilyen érzésekből születtek Sterne írásai is. De ő nem kapta már támogatóul egy nagy, naivul poétikus világ lelkes gazdagságérzéseit. Ő amit csinált, kora ellenére csinálta, nem poétikus és szegényes kora ellenére. És ezért olyan tudatos és ironikus benne minden: mert megszűnt számára a naiv, az életet a játékkal spontánul azonosító érzésnek lehetősége – Friedrich Schlegel szép nevet talált ennek a formának, arabeszknek nevezvén el azt, és ő már egészen tisztán felismerte ennek a költészetnek gyökereit és helyzetét a mai életben, mikor azt mondja róla, hogy Sterne – és Swift – humora „korunk felsőbb rendjeinek természetköltészete".

MÁTÉ *(nagyon érzi, hogy a hangulat erősen ellene van, de mégsem akarja az egészet feladni, és így nem mervén a főkérdésről vitatkozni, amiről pedig sokat szeretne beszélni, csak alkalmazása ellen opponálva igyekszik már egyszer létezett fölényét visszaszerezni).* Igen, abban nagyon sok igaza van, amit ön kifejtett, de gondoljon arra is, amit Friedrich Schlegel közvetlenül az öntől idézett hely után mond. Nem is szólva arról, hogy ezt az egész arabeszk formát nem tartja a legmagasabbrendűnek.

VINCE Ő is a régi formák dogmatikusa volt sok tekintetben.

MÁTÉ Amikor ezt írta, már nem. De nekem most ez különben sem fontos igazán. Inkább az, hogy ő ezen, a bárhogyan értékelt formán belül, Jean Pault magasabbrendűnek tartja Sterne-nél, „mivel képzelete sokkal betegesebb vagyis sokkal csodaszerűbb és fantasztikusabb". És talán jól értelmezem ezt az ítéletét, ha azt mondom: Sterne és Jean Paul formái hasonlók egymáshoz, de Jean Pauléban organikusabban az anyagból, világérzése és emberlátása legbensőbb lényegéből született meg az arabeszk forma, és vonalai ezért merészebben, gazdagabban és könnyedebben kígyóz-

hatnak, mint a Sterne-éi, és mégis harmonikusabb lesz a kép, amit adnak. Ön maga beszélt az előbb a Sterne világának több anyagból összerakottságáról, és ez a többanyagúság az igazi oka talán írásai minden zavaró visszásságának. Sterne-nek minden jelenideje mindig megcáfolja múltját és jövőjét, minden gesztusa kompromittálja szavait és szavai elrontják a gesztusok szépségét. Ezekre a nagy anyag-disszonanciákra gondolok – persze csak egészen röviden utalhatok rájuk –: *Tristram Shandy*-ben minden ember és minden emberi viszony olyan nehézkes, olyan súlyos anyagú és minden gráciától ment, hogy a kontúrok könnyedre stilizáltsága és arabeszkszerűsége minden pillanatban rácáfol arra, amit bezárnak. Ön azt mondta, persze: fokozza súlyosságuk illúzióját a velük űzött játék. Ez igaz lehetne, ha a súlyosság lenne a cél, és ez az ellentét a groteszk kontrasztok számát fokozná. De tudjuk, hogy ez nincs így. Lépten-nyomon érezzük, hogy az egyik kompromittálja és gyengíti a másikat: a nehézkesség az arabeszket és a grácia a természetes súlyosságot. És talán még világosabban látható ez a visszásság az *Érzelmes utazás*ban, bár sokkal szubtilisebbek az okai. Ott az egészet megalapozó érzés lényegének disszonánsságából fakad minden kifejezésének szétesö volta. Hogy egy szóval jellemezzem, amit mondani akarok: ennek a könyvnek tartalma az érzés-amatőrség, játékos kiélvezése minden érzésnek. De érzés-amatőrség: contradictio in adjecto. Szenzáció-amatőrség nem. Ha már annyira distanciálva van belül minden belső reagálás a dolgokkal szemben, hogy természetes megjelenési formájuk lehet bizarr arabeszkekbe való illeszkedésük, akkor nem. Vagy ha – következményeiben ugyanazt mondom – oly betegesen kifinomodtak már, hogy maguktól hajlanak jobbra, balra és fordulnak vissza önmaguk ellen a hangulatok. De Sterne érzései egyszerűek és – sokszor – közönségesek. Egészségesek, és nincsen bennük szenzációszerű. Csak ő nézi úgy őket és illeszti úgy bele őket életébe, mintha azok lennének, és megint elveszi tőlük egészséges voltuk szép erejét, anélkül, hogy a betegesség finom hajlékonyságával megajándékozhatná őket. És mégis: itt kevésbé éles a disszonancia, és értem a franciákat, akiknek ez többet jelent a nagyobbszabású elgondolt *Tristram Shandy*nél.

VINCE *(nagyon egyszerűen kezdi, tónusban úgy, mint a legtöbb replikáját, csak később melegszik mindjobban bele, és lehet érezni a hangján, hogy legbelső meggyőződéseit mondja most el, megint minden tekintet nélkül már arra, hogy mikor mondja el őket és kinek).* Jean Paul pedig azt becsülte többre, és igaza volt. Persze az *Érzelmes utazás* megértésén keresztül csak. Ez az a kapu, amin keresztül Sterne legmélyebb megértéséhez eljutunk, és ez az a kapu is egyszersmind, amelyen át, súlyosan megrakodva birodalmának kincseivel, visszatérhetünk az életbe. Mert akármit mondunk is ezeknek az írásoknak

tisztán művészi értékéről vagy értéktelenségéről – és itt úgy látszik úgysem fogjuk egymást meggyőzni soha – amiért igazán fontosak nekünk, mégis csak ez: hogy út nyílik belőlük az életbe, új út az élet gazdagítása felé. Ő maga megmondta, hogy merre visz ez az út; azt írja az *Érzelmes utazás*ról egy levelében „Tervem az volt vele, hogy a világ és embertársaink iránti igazabb szeretetre tanítsak, mint amilyet most érzünk." És ha ezt nemcsak mint programot vesszük, de együtt teljesedésével, tetté válásával, amely olyan magával ragadó erővel van meg írásaiban, akkor messze túl azon, hogy ezeknek a könyveknek *(gúnyosan)* mi az „esztétikai értékük" és „irodalomtörténeti jelentőségük", az etikus Sterne lesz a fontos nekünk, a nevelő. A gazdagság, mint etika, az élni tudás, a mindenből életet meríteni tudás: erre tanítanak ezek az írások. „Szánalmam azé az emberé – írja –, aki képes Dantól Bershebáig utazni, közben így kiáltoz: mindez meddő dolog; az is, és meddő annak számára az egész világ, aki nem ápolja azokat a gyümölcsöket, amelyeket a világ kínál." És minden írása, a nyílt prédikációk lelkes, meggyőző szavaival és a világot feltárásnak ezt és mindig csak ezt ismétlő gesztusaival, az élet ilyen istentiszteletét hirdeti mindig. És megszűnik minden különbség nagy dolog és kicsiny, fontos és nem fontos, érdekes és unalmas között. És értelmét vesztette minden különbségtevés anyagok vagy minőségek között – mint amiről ön most beszélt –, mert minden találkozik és minden eggyé válik a nagy, az intenzív élmény egységében és enélkül, mint puszta lehetősége annak, nem jön tekintetbe – és itt is egyformán nem jön tekintetbe semmi. Az élet csupa pillanat és minden pillanat annyira teli van az egész élet erejével, hogy az üres semmibe vész egyedül eleven realitása mellett minden, amiről csak tudjuk, hogy volt és amiről csak sejthetjük, hogy lesz talán valamikor; minden, ami kapcsol és kötelez, anélkül, hogy megtermékenyítené életünket. A legerősebb igentmondás az élethez, mindenen keresztül és mindennek ellenére. Mert ez az „igen" nem találhat a világon sehol nem-et, ami elég erős lehetne, hogy csak versengeni is próbáljon vele. Sterne „igen"-je mindig csak pillanatokkal találkozik, és nincsen pillanat, amely ne hozhatna neki mindent. „Ha egy sivatagban lennénk is – írja –, akkor is megtalálnám a módját, hogy legyen mivel előcsalogatnom érzéseimet." Emlékeznek arra, mikor megérkezik Párizsba, és eszébe jut, hogy nincsen útlevele, és tudja, hogy ha nem szerez egy pár óra múlva egyet, hónapokig ülhet a Bastille-ben. Emlékeznek, hogyan megy akkor útlevelet keresni! Mi minden történik vele utánjárás közben! Mennyi mindent él át és minden átélése fontosabb neki annál, aminek keresésére elindult. És az aztán valamikor, a végén egészen véletlenszerűen és mellékesen hull az ölébe – és csak annyira fontos neki, mint minden más volt. Nem

érzik itt írásai minden kitérésének és elkalandozásának életfilozófiai voltát? Azt, hogy az élet csak út; mit tudjuk, hová vezet és mit tudunk miértjeiről? De az út maga az érték, az út szép és jó és gazdagságot hozó és ujjongó örömmel kell fogadnunk minden kanyargását és mindegy, hogy honnan indult el és mindegy, hogy miért. És ha innen nézem a *Tristram Shandy* embereit és sorsaikat, új mélységeket kap egész elgondolásuk: mert mindaz, ami elválasztja őket egymástól, mindaz, ami tragikomikus vaksággal sújtja őket a „realitás"-sal szemben, mindaz végtelenül gazdagabbá teszi az életüket, mint bármi realitás valaha tehette volna. Az ő képzelődéseik és légváraik, fantáziáik és játszi pillanataik: ez az élet, és üres sémaként hat mellette az, amivel összemérve irreálisnak szoktuk mondani. És ujjongó öröm lesz így az emberek mély idegenségéből egymáshoz, mert ami elválasztja őket, az ád életet nekik, mert egy a másikkal közölhető élet üres lenne, séma tartalom nélkül.

MÁTÉ *(kezdettől fogva nagyon hevesen beszél, már nem is annyira az elveszettnek látszó helyzet miatt, de mert legmélyebb és legfontosabb meggyőződéseit érintik ezek a szavak)*. Nincs igaza! Nincsen! Tagadom, hogy létezhetnék a pillanatok etikája, és tagadom, hogy igazi gazdagság lenne egy olyan életforma, amilyet most ön leírt. *(Egy kicsit csendesebben.)* Sterne-re gondolok, akit ön megint elfelejtett, hogy szabadon száguldó szavakban beszélhessen a dicsőségről, és tagadom, hogy ő igazán gazdag volna és gazdagító az átéléseknek az a kaotikus rendszertelensége, amivel ő elfogadta őket. Nem! A káosz nem gazdagság soha, mert ami rendet teremt annak vadságában, éppen oly igaz, lelki gyökeréből sarjadt, mint az maga. És teljes és ezért gazdag csak az a lélek lehet – és így annak csak az az alkotása –, amiben mindakettő megvan és egyforma erővel van meg: káosz és törvényszerűség, élet és absztrakció, ember és sors, hangulat és etika. És csak ha együtt vannak meg, ha elválaszthatatlan, élő egységgé nőttek össze minden pillanatban, csak akkor igazán ember az ember és teljes totalitás, a világ jelképe az ő írása. És csak itt, csak az ilyen ember ilyen írásaiban igazán és mélyen káosz; itt, ahol minden pillanatban érzéki egységgé nő minden ősi, nagy dualitás azáltal, hogy a sémák tömlöceiben mégis minden él és eleven azáltal, hogy forr és izzik minden az absztrakció jege alatt. Ha egy írásban csak a káosz van meg, akkor még az is gyenge és értetlen lesz, mert csak nyersen van meg, csak empirikusan, csak nyugodva, változatlanul, mozgás nélkül. Csak az ellenkező az, ami igazán életre kelt mindent; csak a kényszer szüli az igazi spontánságot és csak a megformáltban érezni a formátlanság, a káosz metafizikáját, világprincípium voltát.

Az etika! A kívülről jövő! A megszeghetetlen parancsként ránk erőszakolt!

Ön úgy beszél erről mindig, mintha lelki megnyomorodásokat hozó volna csak; Sterne nevében teszi persze, és ebben igaza van: ő így is érzett – de önvédelemből érzett így. A gyenge emberek önvédelmével, akik őrizkednek minden értékeléstől, mert félnek, hogy ha csak egy kicsit becsületesek, könnyűnek fog találtatni – maguk előtt is – minden érzésük és minden élményük. Akik kibújnak minden kényszer alól, mert az végleg elnyomná őket, akik elmenekülnek minden küzdelem elől, mert ők csak vesztesek maradhatnak minden csatában. Akiknek életében minden egyformán fontos – mert nem képesek az igazán nagyot kiválasztani és megérezni és átélni. Lelki epizodizmus Sterne egész élete, és – igaz – sok kis dolog nagyobb erővel hat benne, mint nem egy más embernél, de minden nagy dolog ezerszer kisebbel. Elfelejtette ön – hogy csak ezt az egy példát mondjam –, hogy francia útinaplóiban minden benne van – csak Párizs nem, csak Franciaország nem. És itt nem átértékelésről van szó, nem a *Trèsor des Humbles* megelőzőjéről; nem arról, hogy a nagy dolgok kicsinyek, mert a kicsinyek a nagyok, de anarchiáról, a tehetetlenség anarchiájáról. Mert Sterne epizódjain keresztül – mint piszkos ablakon át – keresztüldereng nagy dolgok homályos körvonalainak sejtése, de éppen csak sejtése és nem felvevése vagy tagadása. A dolgok úgy maradnak nála, mint az érzékelni tudóknál – csak vannak dolgok, amelyek túlerősek és nagyok számára. – Nem! Az igazi gazdagság az értékelni tudásban van csak, és igazi erő csak a kiválasztás erejében; az epizodikus hangulatoktól függetlenné vált részében a léleknek: az etikában. Az élet számára fix pontokat kitűzni tudásban, mely szuverén erővel különbségeket teremt a dolgok között és rangok skáláját, mely magából a lélekből célt vetít ki annak útjai számára, és külsővé és így szilárddá és megformálttá teszi annak legbenső tartalmát. Az etika – vagy mert művészetről beszélünk itt – a forma, minden pillanathoz és hangulathoz képest, az énen kívül való ideál.

VINCE *(kicsit fölényes gúnnyal)*. Ez a Gregers Werle világfelfogása.

MÁTÉ Az!

VINCE De ne felejtse el kérem soha, hogy Gregersben mindig van valami – pardon! – hóbortos és nevetséges.

MÁTÉ *(nagyon hevesen)*. De csak mert egy senki emberrel, egy Hjalmarral szemben akarja érvényesíteni követeléseit! De még itt is, mennyi a gazdagság és mennyi az erő, minden külső szegénység és komikusság ellenére. És milyen rettenetes a belső szegénység egy olyan gazdagságban, amelyet ön leírt. Ön talán iróniának érzi, mikor Sterne elmondja magáról, hogy milyen nyomorúságosan hat egy olyan széttörtségben, amelyet érdemesebb érzések nem képesek előidézni benne; de emlékszik arra a levelére, mikor

szomorú nyíltsággal vallja be az érzés-anarchiának ezt a nagy lelki csődjét, ezt írván: „Egész életkeretemet darabokra szaggatták érzéseim." És nemcsak érzéseivel, de ötleteivel, hangulataival, tréfáival széttépte minden munkáját, lekicsinyítette nagyságukat és gyengévé és értéktelenné tette az életét. Hiszen ismeri ezt az életet, és tudja, hogy miből állott az: csupa játékosan elkezdett és játékosan elejtett, ki nem élvezett, végig nem szenvedett szerelemből; csupa gyengéd és gyenge, finom és frivol, érzelmes és érzelgős platonizáló flörtből. És ez volt ennek az életnek legfőbb tartalma: kezdések, amiknek folytatásai nem lehettek soha, amik jöttek és eltűntek nyom nélkül és nem vitték előre semmiben. Epizódok, amelyek mindig ugyanazok maradtak, és ugyanazt az embert találták meg mindig és mindenütt; ugyanazt a gyenge, siránkozva viccelő és sem igazán élni, sem az életet igazán nézni nem tudó embert. Mert csak az értékelni tudás ad erőt a növéshez és a fejlődéshez, a rendet teremteni tudás, a kezdeteket és végeket megszabni tudás; mert csak a végek azok, amelyek kezdetei lesznek valami másnak, és csak folytonos kezdeteken nőhetünk nagyra. És az epizódokban nincsen kezdet és nincsen vég, és rendetlen sokaságuk nem gazdagság így, hanem haszontalanságok lomtárja, és az őket létrehozó életimpresszionizmus nem erő, hanem impotencia. *(Hosszú és kicsit kellemetlen pauza. A lány alig figyelt már a beszédek tárgyi tartalmára, de éppen ezért nagyon erősen érzi mindegyiknek személyes, felkínálkozó, a maga erejét feldicsérő és a másikat leszóló voltát. De mert csak ezt a – félig öntudatlan – tartalmat hallja ki belőlük, félreérti mégis mindkettőt, és még többet hall ki ebből, mint ami bennük van. Ez a személyesen-vevése mindennek különösen Máté elleni ingerültségében nyilvánul meg, akit ma különösen tapintatlannak talált, és akit – az utolsó kontaktus elvesztése óta – csak zavarónak érzett, és akivel szemben teljesen elfelejtett ebben a pillanatban minden régebben, még a vita elején is érzett közelségérzést. Vince is személyesen érzi a beszéd végét, ha egészen másképpen is, mint Máté világnézetének kifejezését; de erősen érzi a súlyát, és egy a magáénál nagyobb erőét érzi benne, és lehetetlennek tartja, hogy a lány ne ugyanezt érezze itt. Annyira győzött az előbb benne – és Mátéban – a vita, hogy a vitában való legyőzetése, amit most nagyon erősen érez, a minden ponton való legyőzetéssel azonosítja, és nem mer szólni, amíg nem látja, hogy milyen a helyzet. Egy pillanatig annyira megvertnek érzi magát, hogy el szeretne menni, mára feladván a küzdelmet. Máté még kevésbé érzékli helyesen a hallgatásokat. Nagyon erős replikát vár Vincétől, mert érzi, hogy személyesen támadta őt, és talán nem igazságos élességgel. Azt, hogy nem jött válasz, így érzi tehát: hiába beszélek itt, meg se hallgatják, hogy mit mondok. Ez a hangulat, főleg mert a lány hangulatát most nagyon erősen ellenségesnek érzi, olyan erős lesz benne,*

hogy azt hiszi, el kell mennie. És egy pár felületes és nyilvánvalóan kifogásszerű szó után csakugyan el is megy. A búcsúzás után, amely erőltetetten barátságos és meleg volt, megint pauza van, és megint mindegyik félreérti a másik hallgatását. Vince most még inkább győztesnek érzi a távollevő Mátét, és nagyon fél, hogy a lány is így érzi, és fél, hogy szavai nem lehetnének elég erősek az elhangzottak emlékével szemben. De érzi, hogy valaminek történnie kell, és rögtön kell hogy történjék. Szeme akkor egyszerre a könyvre esik, és ideges tanácstalanságában hirtelen a kezébe veszi.) Egészen elrontotta ez a vita a mi szép olvasásunkat. És milyen meddő minden vita az eleven élet szépségeivel szemben. *(A lány ránéz; ő nem veszi észre.)* Hallgasson csak ide. *(Olvasni kezd, de most nagyon melegen és egy árnyalattal túl szentimentális hangon; a vitát érzi most minden kellemetlen hangulata okának, és magával Stern-nel szeretné visszanyerni első félórájuk hangulatát, amelyből a vita kizökkentette őket. A lány egy másodpercig alig bírja elviselni csalódását, hogy megint csak irodalomról van szó, de aztán belenyugszik, és egy nagy figyelés mögé igyekszik elrejteni idegességét; a fiú csak ezt veszi észre, és mert ő is nagyon ideges és feszülten figyel, hogy mikor jön egy disszonáns hely, pár pillanat múlva talál is egyet, és a lány leplezett nyugtalanságát ennek megérzésére magyarázva lecsapja a könyvet.)* Ez nem igazán szép hely. *(Még idegesebben lapoz a könyvben és egy bizonyos dacossággal nyitja fel a legszentimentálisabb helyen – a Maria of Moulinesnél való találkozásnál – és olvasni kezd. A lánynál ugyanaz a csalódottság és ugyanolyan elrejtése és nála ugyanaz a félreértés. Aggódó figyelemmel kíséri minden szavát, és mindig erősebben érzi a szentimentálisság hamis és gyenge voltát, és amikor ahhoz a ponthoz jut el, amikor a zsebkendő-játék kezdődik, a Maria és Yorick könnyeinek váltakozó letörlése, haragosan és csalódottan teszi le a könyvet, és idegesen jár fel és alá a szobában.)* Nem! Egészen elrontotta az olvasásunkat ez a vita. Ma nem bírok többet olvasni.

A LÁNY *(nagyon szentimentálisan)*. Kár. Pedig milyen szép volt – ugye?

VINCE *(egyszerre megérti a helyzetet, nagyon halkan és nagyon szentimentálisan)*. Igen. *(Még halkabban.)* Majd máskor folytatjuk – jó?

A LÁNY *(lágyan)*. Jó . . .

VINCE *(egészen közel van hozzá, a háta mögött áll; halkan.)* Majd máskor . . . *(Hirtelen fölébe hajol és megcsókolja.)*

A LÁNY *(átszellemült arccal fejezi ki megkönnyebbülését, hogy végre megtörtént az, amihez olyan felesleges előkészület volt ez a hosszú vita, és ő is megcsókolja Vincét).*

August Strindberg

Ibsen mellett Strindberg volt az egyetlen ebben az időben, aki meglátta, hogy merre tart a modern dráma útja. Sőt talán még nála is tisztábban s következetesebben látta meg ezt, és lett is volna benne erő s tehetség végsőkig vinni, ahol már a végső értékelések, az alapkérdések döntik el a dolgok jelentőségét, nem részletek sikere vagy sikertelensége ad nekik – nagyon is relatív fontosságú – helyet a fejlődés menetében. Kívül állott minden irodalmi irányon, nem volt vérében semmi tradíció, nem kellett tekintettel lennie semmire: ezek voltak már külső előnyei társai felett az új drámáért való küzdelemben. Mert társuk abban, hogy ő sem ösztönszerűleg találja meg ezt a formát, nem szükségszerűen nő ki fejlődése egész menetéből, mint Ibsennél vagy Anzengrubernál, hanem tudatosan választja: elhatározza, hogy reformálni fogja a drámát. És ő is csak úttörő, csakúgy, mint a többiek, ha azok teljesen el is törpülnek mellette. Ő sem látja meg soha még a saját ígéretföldjét sem, ő is csak relatív értékeket hoz létre. De nála már majdnem a legnagyobb, az ideális mértéket kell alkalmazni, hogy könynyűeknek találtassanak művei. Csak egy lépés választotta el attól, hogy nem csak új célok keresője, hanem az új irány egyik betetőzője is legyen. De ezt a lépést nem tette meg soha.

Igazi viking volt, kemény, makacs és erőszakos. Mindenben, amihez hozzáfogott, radikális erővel ment végig, sőt szerette, kereste a küzdelmet, megvolt benne a hajlandóság minden kérdést a legmetszőbb, legparadoxabb módon kiélezni. Nem szerette a lassú átalakulásokat, a reformokat; mindent felforgató forradalmi természet volt, nyughatatlan és kalandor. Ebben is a vikingek utódja, nemcsak fékezhetetlen szenvedélyességében.

A modern francia irodalom és Ibsen hatottak reformtörekvéseire. A *Júlia kisasszony* előszavában a Goncourt-ék regényeiről mondja, hogy ebben az irányban befolyásolták; Ibsen hatása drámáin érzik meg, noha nem vallja

be soha – egyik sem volt soha rokonszenves a másiknak –, és nézetei az Ibsenéivel homlokegyenest ellenkeztek a legtöbb kérdésben.

Első követelménye a modern színház volt. Érezte, hogy hiába érné el irodalmilag minden célját, félmunka volna, amíg a színpadot nem sikerült megreformálnia. Az akkor létező színház, még ha akart volna, sem bírt volna egy modernül megírt darabot játszani, meghamisította volna mindenképpen. És ezt az átalakulást ő nem polemikusan, negatívumok vagy legfeljebb általánosságok hangoztatásával akarta véghezvinni – ezt Zola is megtette –, hanem egészen határozott, a legkisebb részletekre kiterjedő, pozitív reformjavaslatokkal lépett fel. Nála tehát a többieknek közvetlenül gyakorlati és ezért szükségképpen ezer megalkuvással összekötött színházreformja ismét elméletivé és így a végletekig radikálissá válik. De ez a radikalitás csak megelőzése korának, csak gyakorlati követelményeknek következetes végiggondolása. Olyan követelményeknek, amelyek, ha sok év után is, de valamikor megvalósulhattak mégis, amelyek bizonyos tekintetben a levegőben voltak már akkor is. Mindenekelőtt megérezte azt, hogy a mostani színház túl nagy annak a drámának, amit ő keresett. Ennek nemcsak az a következménye, hogy a közönség nagyon is különböző rétegekből, össze-vissza kerül oda, hanem akusztikája és optikája által túlzó játékra kényszeríti a színészt; amit különben Antoine is Strindberggel egy időben átlátott már. A színház kis terjedelme, rivalda, proszcénium, orkeszter eltávolítása, a nézőtér teljes elsötétítése stb. új, eddig még nem létezett intimitást fog teremteni színpad és nézőtér között; eddig csak a színészek és a nézők között volt – nem éppen művészi – kontaktus. Meg kell szüntetni a természetellenes alsó világítást, mely a színész arcán egy csomó fontos vonást elmos, és egy csomó újat, természetellenest teremt, mely szemébe sütvén, akadályozza a szabad szemjátékot és reflektorokkal való, oldalról jövő világítással kell helyettesíteni. Meg kell változtatni a színpad berendezésének merev szimmetriáját, és fel kell használni az impresszionista festészet vívmányait, a festői szabálytalanságokat, a levágást, a sejtetést. A színészetnek is át kell alakulnia, véget kell vetni a súgólyuk előtt való ágálásnak; meg kell szűnnie annak a lehetetlen hagyománynak, hogy a színészek az általuk játszott alak absztrakt jelleme szerint maszkírozzák magukat. A jellem nem állandó a darab folyamán, hogy a legegyszerűbb példát mondjuk, a komoly ember is elmosolyodik egyszer és milyen torzkép az eredmény, ha a nevető arcra fájdalmas vonások vannak ráfestve. Mindennek igazi jelentősége az, hogy véget vetne a tizenkilencedik század színházában uralkodó színpadi típusoknak. Ezek nem a drámai stilizálás szükségszerűségéből jöttek létre, hanem a színpadi routine kényelmességéből, és minden nagyobb gazdagságot, részletes-

séget és változatosságot a drámai emberrajzban lehetetlenné tettek, egy pár karakter-sablonba merevítvén bele minden kifejezési formát.

Ilyen színház műsora számára, melyről tudta, hogy csak a messze jövőben valósulhat meg, írta darabjait Strindberg. És csak ilyen színház bírta volna eljátszani őket.

Éppúgy, mint Ibsen, meg tudja látni és drámailag ki tudja fejezni a modern embert. Az ő embereiben nincs semmi merevség, semmi állandóság, az úgynevezett következetesen végigvitt jellemrajznak nála nyoma sincs. Minden emberének pszichikumát a legalaposabban ismeri, és minden pillanatnyi elváltozását meg tudja jeleníteni. Júlia kisasszony beszédében és egész viselkedésében nemcsak dekadens voltát, apjától és anyjától örökölt perverz tulajdonságait látjuk, hanem pillanatnyi szexuális diszpozíciói is mélyen belenyúlnak sorsa eldöntésébe. Származás, nevelés, környezet, időjárás hatását az emberekre roppant finomsággal mutatja. Látjuk, hogy emberei hogyan vélekednek magukról, hogyan szeretnék, hogy mások lássák őket, hogyan szeretnék maguk látni magukat. Látjuk, hogy ugyanazok a gondolatok hogyan változnak és alakulnak át különböző képességű és műveltségű emberekben. Hogyan változtatja meg egy pohár bor az embernek nemcsak külső viselkedését, hanem egész érzése és gondolkodása módját. Hogyan alakul át Júlia kisasszony szavai, tettei hatása alatt Jean egész beszédje, modora, viselkedése, még tervei és meggyőződései is. Látjuk a gondolatok megszületését beszélgetések közben, egyik ember hatásának miként tjét a másikra, akart és nem akart szuggesztiókat. A nagy és kicsiny, az állandó és a pillanatnyi motívumok egyenlő erővel való hatása a lényege ennek az emberlátásnak és technikának. Pszichológiai nihilizmus tehát, az emberi lélek megismerhetőségének tagadása; mert az összes motívumokat nem lehet ismerni soha, és az összes ismerete nélkül semmit sem ér a részleteké. De egyszersmind az ember karakterének tagadása is. Minden ember élete csak ezer motívum folyton váltakozó játéka és sorsa finom vibrálások hosszú sora. Kevés történik egy ilyen darabban, és ami történik, annak, bár a teljes valóság lenyűgöző erejével hat, igazi okát nem tudjuk megmondani; nem tudjuk, mert nincsen igazi oka. Strindberg ember- és világlátásának az a lényege, hogy semmi sem történik egy okból. Mindennek végtelenül sok oka van, és ha valamiről azt mondjuk, hogy ezért meg ezért történt, nem mondunk valótlanságot, mert ez is oka volt a dolognak; de éppen annyira igaza lesz annak is, aki egészen máshol keresi az esemény okát. Strindberg megpróbálta sokszor és sikeresen, hogy azt az egész ok-komplexumot belevigye drámai emberrajzába és motiválásába. Ennek egészen következetes keresztülvitele azonban minden drámaiságot megszüntetett volna. Mert

bizonyos fokú állandósága a jellemnek, bizonyos motívumoknak a többi felett való uralkodása anyagi követelménye a drámának, és így azt nem érintheti, hogy megfelel-e neki a valóság, illetőleg a valóságnak aktuális látása vagy sem. Ez nemcsak a színpad perspektívájának követelménye, hanem minden drámai stilizálásnak is. Annak, hogy ember és sors bármennyire elevenek és sokszínűek legyenek is, mégis absztrakciók; mégis csak egy bizonyos ponton kell találkozniok, lényük egy bizonyos oldalával kell érintkezniök egymással. És csak az él igazán belőlük, ami itt érintkezik és lehull róluk – vagy ha ehhez túlságosan erős, felrobbantja a drámát – minden, ami nem találkozik itt egymással, ami nem „lényegük". A drámai ember tehát mindig karakter-absztrakció és absztrakt a drámai sors is; ami persze egyáltalában nem jelenti annak absztrakt kifejezését is. Hebbel és Ibsen azonban kifejezésben is azok voltak, és a naturalizmus tőlük való elfordulásának egyik legfőbb oka ez: elkerülni ezt a nagyon is intellektuális, nagyon is absztrakt kifejezést. Bonyolult látásukat lehetetlen lévén már formulázni, megkísérlették egy érzéki szimbólumba összefoglalni mindent; olyan módon, hogy az ezerféle mozgató motívum mind csak sejtetve van, egyik sem kimondva; közönyösnek látszó szavak és gesztusok mögött hullámzik mindaz, amit kifejezni úgysem lehetne.

Hogy ezt a sok és sokféle, halk és finom hangot meg bírja ütni, meg kellett fosztania dialógusát minden felépítettségtől, absztraktságtól, retorikusságtól. Még a gondolattartalom kimondásában sem lehetett túlmenni az illető emberek képességén, a helyzeten, amelyben mondatnak a dolgok. Strindberg ebben a tekintetben egyszerűbb és egyszerűségében radikálisabb Ibsennél. Ibsen darabjaiban lassan tűnik el a darab lényegének a franciás kimondása. Tökéletes darabjaiban a nagy lirikus helyzetekben emelkednek az emberek ilyen általános filozófiai magaslatokra (például Gregers és Relling jelenetei a *Vadkacsá*ban). Strindbergnél ez is hiányzik. Az ő törekvése a lehető legegyszerűbb, legszürkébb alaptonusú nyelven írni, hogy benne a legkisebb lelki elváltozásnak rögtön kifejezést lehessen adni. Nem nyílt szavakban, hiszen legtöbbször az illető nincs annyira tisztában érzésével, hogy ki tudná fejezni, sokszor pedig sok oka van rá, hogy ne tegye. Tempó, hangsúly, túl kevés vagy nagyon is sok szóval való kifejezés stb., elegendő neki arra, hogy a legrejtettebb érzéseket ki tudja fejezni. Persze, ez nem mindig sikerül. Strindberg csak itt, szándékaiban áll egészen merev ellentétben Ibsennel, írásaiban nagyon is sok ponton érintkezik vele. De míg Ibsen következetes energiával ment végig a maga természetes látás- és írásmódja előírta úton, addig Strindberg olyasmivel kísérletezett, ami nem egészen az ő legközvetlenebb lehetőségei körén belül volt. Természete tudni-

illik őt is éppen úgy az absztrakt formulázások felé vitte, ha nem is olyan erősen, mint Ibsent. Nagy küzdelmébe került mindig a kettőt, az absztrakt probléma megfogalmazását és emberi viszonyoknak csupán érzéki képekben való kivetítését összeegyeztetni. Nem is sikerül mindig teljesen; azaz a kép nem teljesen fejezi ki vagy inkább fedi el az absztrakt tipikusságot. Viszont a dialógusba akarata ellenére belekerülő probléma-dialektika sokszor mégis túlmegy azon a csak pillanatnyi helyzetből nőttségen, amely szükséges lenne a szándékolt hatáshoz. Így minden darabjában találunk papírosos, túlságosan stilizált, a dolgokat túlságosan kimondó vagy nem szándékosan üres mondatokat. De amikor a Kapitány és Laura *(Az apa)* első beszélgetésében a rövid, metsző kérdések és feleletek éles kardokként keresztezik egymást, anélkül, hogy egy szó esnék a múltról, magunk előtt látjuk az egész húsz éves nyomorúságos, küzdelemmel teli házaséletet. Amikor Júlia kisasszony vad, gyors presztisszimóban elmagyarázza csábítója, a lakáj menyasszonyának, a szakácsnőnek a comóparti szép életet, hogy rávegye, hogy velük szökjék, egészen eltekintve attól, amit mond folyton gyorsuló tempóban, a képek őrületes hajszájában megérezzük egy halálra sebzett ember utolsó vergődését. Szeretné még önmagával elhitetni, hogy van menekülés, de hiába; aztán mindig lassúbb és lassúbb lesz a beszédje tempója, amíg egészen elalszik. A hallgatások is kifejező képességet nyernek ebben a dialógusban, ahol minden mondatnál közbeszólhatna a másik és a következőn megérzik, ha nem szólt közbe és az is, hogy miért. És Strindberg meg tudott rajzolni egy alakot *(Az erősebb)* tisztára azáltal, hogy az alig tíz perces dialógusban nem szól egy szót sem, csak egypárszor mosolyog, egyszer akar valamit mondani és egypárszor ránéz arra, akivel beszél.

Ebben a dialógusban nincsenek „szép helyek", nincsenek mondatok, amelyekből szállóigék lehetnének. A szavak teljes megvetéséből keletkezett ez a stílus; a szavak magukban nem jelentenek semmit, minden érdekességük és minden szépségük emberek egymáshoz való viszonyának kifejezésében van. Démonikusan hat, amikor Laura bátyjának félig kimondott szemrehányásait egészen megérti, de észre sem veszi őket, nem is felel rájuk, és azok mindig csendesebbek és csendesebbek lesznek, amíg végre, mikor megnyugtatván lelkiismeretét, ő is mer örülni a kapitány tönkremenetelén, az asszony nyugodtan és fölénnyel leinti. Egészen muzikális szépségű a maga keserű iróniájában, hogy azt a gondolatot, amellyel Laura férjét tönkreteszi (hogy tudniillik senki sem tudhatja, hogy gyermekének ki az apja), tőle magától hallja, aztán az orvostól, persze anélkül, hogy ez tudná, mit mond, használati utasítást kap. Csak azután adja be férjének, akinél folyton erősebben és erősebben hangzik, míg végre elnyom lelkében minden más melódiát,

és egészen egyedül harsog. Egy halálra kínzott, egészen magára hagyott ember utolsó, kapkodó panaszai hangzanak ki Adolf minden szavából, akkor a legerősebben, ha megpróbál könnyedén és enyelegve beszélni feleségével vagy új barátjával. Ellenséges izoláltság levegője veszi körül a kapitányt, nem jöhet be senki ebbe a légkörbe, ha a legjobb szándékkal is, anélkül, hogy ellene ne fordulna. A közeli katasztrófa szelét érezni Júlia kisasszony könnyelmű, vidám és frivol első szavaiban.

A helyzetek, amelyekben mondatnak, adnak lírai erőt a szavaknak. Fenségesek a kapitány kusza és zavart reflexiói *Az apa* harmadik felvonásában. Mert rettenetesnek érezzük, hogy az az ember mondja őket, akit erős gondolkodónak, komoly tudósnak ismertünk; mert érezzük, hogy milyen lelki harcok vannak minden szó mögött; érezzük, hogyan akar kijutni abból a hálóból, amelybe belekeveredett, és mindig erősebben bonyolódik bele. Ilyen a hangulata annak a jelenetnek is, amikor ostoba dajkája, akinek természetesen sejtelme sincs arról, ami benne történik, de aki korlátolt szívének egész melegével szereti őt, ráadja mesemondás közben a kényszer-zubbonyt; elfojtott zokogás hangzik itt ki ezeknek a meséknek minden szavából. Az ilyen jelenetekben a hangok olyan mélyről jönnek, az emberek izoláltsága annyira félelmetes, másokban – a nagy férfi-nő párbajokban – a küzdelem ritmusa oly vehemens, annyira kihozza az emberekből legbelső, maguk előtt sem tudatos tartalmukat, hogy hatása van olyan erős és mély, mint az Ibsen-drámák nagy lírai jeleneteié.

A darabok felépítésében is egyszerűbb Strindberg Ibsennél, radikálisabban szakít minden elavult hagyománnyal. Nála nincs bonyolult előzetes cselekmény, amelynek lassú kitudódása betöltené a dráma egy részét, maga a meztelenül szimbolikus cselekmény tölti be az egészet. Strindberg, éppúgy mint Ibsen, csak a katasztrófát hozza a színpadra, de nála két ember egymáshoz való viszonya a magva a tragédiának, nem kellenek tehát olyan bonyodalmas előkészületek, mint Ibsennél; a helyzet megérett a katasztrófára, csak egypár véletlen körülménynek kell közbejönnie, hogy ki is törjön. Így például Gustav megérkezik, s rövid időre együtt és egyedül van Adolffal, egypárszor beszélgetnek s felrobban Adolf és Thekla egész viszonya. Egy apasági kereset egy katona ellen; az a kérdés, hogy a kislány otthon nevelődjék-e vagy a városban, s az új orvos megérkezése a közvetlen okai *Az apa*beli katasztrófának.

Strindberg drámáinak technikája így nem analitikus. A katasztrófa ugyan közvetlen előttünk játszódik le, de előzményeit nem kell lassanként kibonyolítani, az előttünk történtekből önkéntelenül látjuk a múltat (például *Az apa)*. Később egypár egyfelvonásosában alkalmazza az analitikus technikát.

Pedig Strindberg a lehető legkövetkezetesebben kis helyre és rövid időre vonja össze a drámát, csak a katasztrófát adja. Darabjai tulajdonképpen (még *Az apa* is) belső technikájukban egyfelvonásosak. Egy milieu, egy hangulat, egy helyzet hatását akarja éreztetni, és nem akarja, hogy a nézőnek a szünetekben ideje legyen szuggesztiója alól kivonni magát. De – mint minden igazán természetes forma – a drámai formának egyfelvonásossá válása a Strindberg drámaírói tehetségének határaival és irányaival a legszorosabban összefüggésben van. Az igazi egyfelvonásos külsőleg talán a legdrámaibb minden dráma közül, belsőleg van benne valami mélyen drámaiatlan: valami, ami tartalmilag az egyes esetben és így formában vagy a novellához vagy a balladához közelíti. (Még a legnagyobbat mind közül, a Kleist *Penthesileá*ját is.) Ennek oka valószínűleg az, hogy az egyfelvonásosban hiányoznia kell az igazi nagy dráma világából a teljességnek és az egyetemességnek, hogy nem lehet meg benne a dráma világot ábrázolásának mindenoldalúsága, mindent kimerítő ereje, szimptomatikussága. Az egyfelvonásos egy darab életet ad, vagy az életet egy érdekes szempontból, ami oly érdekes, oly egyéni, annyira lirikusan átérzett, hogy köréje csak nagyon kevés és kevésféle csoportosulhat. Ez az ellentét természetesen fennáll akkor is, ha a nagy dráma technikailag a legtakarékosabban választja ki embereit és az egyfelvonásos a lehető leggazdagabban. És Strindberg lényében mindig van valami monomániákus, ha élete minden időszakában megváltozik is egyetlen céljának tartalma. De az megmarad belőle mindig, hogy csak egy kérdést él át, ezt persze végtelen intenzitással. Így drámáinak tárgya sem lehet a világ tükrözése valami küzdelem formájában, hanem mindig egy epizódja az ő életének, amit oly erősen él át, hogy eltakarja az egész világot szemei elől. Ezért nagyon bonyolult nála ez a kérdés: az átélés mélysége és ereje az egész világot jelentővé növeszti meg ezt az egyes megtörténést, az esetet az egész élet szimbólumává teszi, de mégis fennmarad mindig valami meg nem oldott, valami csak liraian egyénien, nem drámaian mindent magába foglaló. Részben a szimbólumoknak balladaian groteszk voltában, részint az embereknek és helyzeteknek novellaszerűen élükre állítottságában, részben a cselekmény vitelének sok irracionalitással dolgozó voltában.

Alakjai között nem kellenek és nincsenek is olyan bonyolult összefüggések, mint az Ibsenéi között. Inkább véletleneket vesz igénybe, mintsem hogy nagyon keresetté tegye az emberek viszonyát egymáshoz (kivéve *Tartozik-Követel* című egyfelvonásosát). Nem annyira zárt és izolált világ az ő drámáinak világa, kívülről jönnek és mennek az emberek, akik csak átmennek a darabon, anélkül, hogy igazán bele lennének vonva (például az orvos *Az apá*ban). Éppen mert az igazi dráma csak a központban állók, csak a

főalakok harca és ami körülöttük van, a világ nincs szükségszerűen belevonva ebbe a küzdelembe. Strindberg itt drámai látásának egy hiányát felhasználja arra, hogy technikailag túlmenjen Ibsenen, mert ez határozza meg nála a mellékalakok megrajzolási módját. Ibsennél minden alak egyforma élességgel van megrajzolva, csak a kompozícióban elfoglalt helye szerint fő- vagy mellékalak; festőileg kifejezve csak vonalperspektíva van nála. Strindbergnél valeur-különbségek vannak a fő- és mellékalakok között; ezek elmosódottabbak, absztraktabbak, kevésbé kidolgozottak, mint a középponton álló párok.

Talán paradoxnak látszik, hogy Strindberg, akinek emberrajzolásában és motiválásában a legnagyobb sokoldalúság a célja, felépítésében és dialógusában a legnagyobb egyszerűségre törekszik; hogy ezek az ő, bonyolult lelki életek rajzával, pillanatnyiságokkal teli darabjai annyira általános, szinte absztraktul általános hatást tesznek. (Ezt kifogásolja például Zola is *Az apá*ról Strindberghez intézett levelében.) Ennek a látszólagos ellentmondásnak magyarázata tudniillik az, hogy az az ok-komplexus, amellyel Strindberg egy-egy katasztrófáját indokolja, tulajdonképpen mégsem az igazi legmélyebb oka a katasztrófának. Úgy érezzük, hogy az elkerülhetetlen volt, ha nem is tudjuk kifejezni, hogy miért, és amit megértünk, azok csak közvetlen megindítói voltak; ha ezek nem idézik elő, máskor tört volna ki, de a robbanás nem maradhatott el.

Miért? Egy témája van a Strindberg tragédiának: a férfi és a nő örök, engesztelhetetlen küzdelme; a nemek harca a hegemóniáért; a kozmikus szerelem vagy talán inkább a kozmikus gyűlölet; Strindberg erotikumában amúgy sem választhatók el ezek egymástól. Egyszerre szeretik és gyűlölik nála egymást az emberek. Nem tudnak meglenni egymás nélkül, egymásnak van rendelve testük és lelkük, de arra vannak rendelve, hogy az egyik szét-tépje a másikat, vagy egymást tépjék és marcangolják addig, amíg mind a ketten tönkre nem mennek. Júlia kisasszony apja életét megrontotta és tönkretette a felesége; ő ezért bosszút állt, és letiporta az asszonyt, de az asszony vére Júliában megint az apán áll bosszút. És így folyik a küzdelem szünet nélkül, amíg egy férfi és egy nő létezik. Nem ezt akarják. A báró és a bárónő *(A kapocs)* megígérik, hogy válóperükben nem mondanak egymásra semmi rosszat, simán fog lefolyni a per. De beszélni kezdenek, és lassan – az egyik a másikat kergeti bele – feltárják egymás életének egész szennyét, a leglealacsonyítóbb vádakat szórják egymás fejére, cél nélkül, haszon nélkül, akaratuk ellenére. Tudják, hogy nincs jól így, szeretnék, ha másképp lenne, de segíteni rajta – magukon – nem tudnak. És ha kifáradtak a szakadatlan küzdelemben, vagy ha az egyik már a földön hever, megsaj-

nálják egymást, elégikusan beszélnek sorsukról, és a következő percben tovább folyik a küzdelem. Békét kötniök nem lehet soha. Fajgyűlölet van köztük, mint a kapitány mondja; két különböző faj, a tudatosak és a naivan cselekvők, az észemberek és az ösztöntől vezetettek. A férfiak már elszakadtak a természettől, és néha úgy látszik, mintha csak saját megvetett és legyőzött ösztöneik fellázadásának volna szimbóluma a nők küzdelme ellen.

Nyílt tengeren című regényében jutott legközelebb ehhez a látáshoz. Itt doktor Bergben megtalálta a pusztán szellemi lét hipertrófikus kifejlődöttségének egy nagy típusát, és a vele történőkben, egy nőhöz való viszonyában a nem intellektuálisnak, az ész által soha le nem küzdhetőnek szimbólumát. De *Az apa* tárgyát tevő küzdelemben is – és a többiben is, bár kevésbé tisztán – van ebből valami. Ez lehetett volna, ami végigvíve, felemelhette volna a Strindberg drámáit addig a monumentalitásig, amelyet témájuk megkövetelt. Mert ebben a látásban talán legvégső fejlődési fokát éri el az élettel való absztrakt a priorinak és a vele örökre ellenséges életnek viszonya. Mivel a férfi és a nő szekszuális viszonyában kap kifejezést, közvetlenebbül és erősebben lehet drámai, mint sok más távolabbi, nagyobb apparátust igénylő és így kifejezésében absztraktabb példája ennek a sors-viszonynak. Viszont ez volt az egyetlen lehetősége annak, hogy a szekszuális viszonyokat kiemelje a pusztán érdekes patologikusságból. Mert ami általánosságuk magukban véve volt, annak el kellett vesznie a drámába való áttételük következtében. Ezeknek a polgári életben játszódó, nagyon erősen általános eseteknek és embereknek olyan túlcsigázottságot kellett adni, a drámához szükséges koncentráltság és láthatóság kedvéért (az életben ez a küzdelem egy évtizedeken át apró tűszúrások formájában lefolyó harc), hogy el kellett veszteniük általánosságukat. Éppen így az ezer motívummal megokoltság okozta szétesést is ez akadályozhatta volna csak meg igazán, azáltal, hogy azok a motívumok mind egy határozott, bár láthatatlan, központban futnak össze. De ennek következetes végigviteléig Strindberg nem jutott a soha. Ezért maradnak meg ezek a drámák nagyrészt az egyfelvonásosság határai között, ezért nem emlékednek fel mégsem egészen oda, hogy csak az alapjukat lehetne kritizálni, azt, hogy abból az alapból lehet-e igazi nagy dráma vagy nem. És mégis nagyon erős ezeknek a drámáknak tragikus atmoszférája.

Mindenki bűnös Strindberg világában; az a világ rendje, hogy mindenki bűnös legyen. Strindberg itt különös módon találkozik Hebbel tragikus világnézetével, azzal, hogy nincsen bűnös. Mert ez a kettő tulajdonképpen egyet jelent, azt jelenti, hogy senki sem oka sorsának. Itt is, mint Ibsennél, mint Maeterlincknél, egy újfajta sorstragédia jött létre. Ibsen technikailag fejezi ki ezt a szükségszerűséget, Meaterlinck hangulat-rekvizítumokkal;

Strindbergnél az kelti fel a végzetszerűség érzését, hogy emberei tudják, hogy mi történik velük, és szemünk láttára zuhannak bele abba az örvénybe, melyről sokszor és okosan kifejtették, hogy milyen és hol van.

Egyoldalú a világlátás, amelyen felépül, az tagadhatatlan; Strindberg voltaképpen mindig ugyanazt a darabot írta meg. Mindegy. Annyira igazi, annyira megrázó, annyira elkerülhetetlenül tragikus, hogy ha nem is jöhetett itt létre a modern tragédia, egy modern tragédia létrejöhetett volna.

Létrejöhetett volna... Mert Strindbergnél ennek is csak ragyogó, zseniális és töredékes lehetőségei vannak meg.

Nincsenek egészen megírva a darabok, eltekintve most már teljesen az alapoknak végig nem gondoltságától. Mindegyiknek a magva – és ez megint mutatja Strindbergnek nagy és mindennek ellenére mégis drámaírói erejét – egy hatalmas szimbolikus szituáció, amely az egész tragédia lényegét magában foglalja; bár különössége, groteszksége és bizarrsága határait is éppen oly tisztán megmutatja. Ilyen *Az apá*ban az a kép, amikor a dajka ráadja a kapitányra a kényszerzubbonyt; ilyen a *Júlia kisasszony*ban, mikor ő, a régi grófi család utolsó sarja elmegy, hogy egy lakáj beretvájával elmesse a torkát; ilyen, mikor a megőrült doktor Berg *(Nyílt tengeren)* egy kis ladikban kievez az óceánra, ahonnan nem tér vissza soha. Gyönyörűek, megrázóak ezek a tragikus képek és a darabok előzményeiből kényszerűen következhetnének. De nem következnek. Strindberg érzéséből, Júlia és Jean jelleméből következik a tragédia; a darabban el volna kerülhető, úgy tudniillik, ahogy megtörténik; maga a katasztrófa elkerülhetetlen. Így van ez a többi darabban is. A legnagyobb célhoz: a nagy, kozmikus tragikumhoz igen közel jut; amit nála jóval kisebbek sokszor elérnek: a teljes kényszerűség a darabon belül a legtöbbször hiányzik az övéiből.

De a darabok megcsinálásának igazi, nagy betegsége mélyebben rejlik. Amikor ezeket a darabokat írta Strindberg, emberileg nem tartott ott, ahol művészileg. Ha nem tudnók vallomásaiból, világfelfogásának módjából láthatnók, hogy itt szubjektív erotikus élmények általánosításáról van szó. A művész, a gondolkodó Strindberg meglátta saját élményein keresztül a nagy erotikus küzdelem mindkét oldalát; látta, hogy itt nincs győztes és nincs áldozat, mind a két fél vesztes, legyőzött. De még nagyon is közel volt ahhoz a fájdalmas élményhez, amelyből ezt megtanulta, még nem volt eléggé túl rajta, és írás közben elfogta a szánalom saját sorsa, a férfié felett. Így aztán – részben – úgy írta meg a darabokat, hogy minden fény a férfinak jutott és minden árnyék az asszonynak, s a nagy kozmikusan erotikus tragédiából az a szomorú patológiai eset lett, hogy hogyan tesz tönkre egy lelkiismeretlen asszony egy gyenge idegzetű férfit.

Nem organikusok ilyen módon ezek a darabok. *Az apá*ban vannak jelenetek, amelyek az egyik és vannak, amelyek a másik érzést tükrözik; néha ugyanabban a jelenetben találkozunk mindkét érzésmóddal. Később írott darabjaiban lassanként szűnni kezd ez a disszonancia. Az öt-hat évvel később írott *Kapocs*ban már alig érezhető.

Ha akkor megint felvetette volna a témát . . .

Nem vette fel. Nem fejezte be, amit itt elkezdett, ahogy eddig legalább nem fejezett be semmit. Kalandor. És kóborlásainak célját maga sem tudja. Démonok kergetik, és ő engedi magát kergetni tőlük. Mindent meg akar ismerni, mindent át akar fogni, mindent átélni.

Egyszer a drámát akarja megreformálni, máskor a kémia újjáalakítására vannak tervei. A teljes ateizmustól a vakon hivő kereszténységig átélt minden szellemi irányzatot. Mindent következetesen és mindig radikálisan; mindig eredetien és mindent töredékben hagyva.

Az ő életében így minden művészi produkciónak csak epizodikus szerep jutott. Önmagát keresi szakadatlanul, a művészet csak eszköz lehet ebben neki. Epizód volt hát ez a drámát megreformáló naturalisztikus korszaka is. De éppen ezért epizód maradt az ő szerepe is a dráma történetében. Gyönyörű epizód, de csak epizód, amelynek nincs folytatása.

Tárgymutató

A mutató azokat a tárgyakat, fogalmakat, véleményeket tartalmazza, amelyeket a Szerző a szövegben bővebben kifejt, illetve amelyek egy-egy irodalomtörténeti, esztétikai stb. probléma kifejtéséhez szükségesek. Az összetett fogalmak a mutatóban csak egyszer – az összetétel első tagja szerint – szerepelnek.

A

a quo (honnan) jelleg 192
abnormális gyermek 276, 302
– – nevelése 280
– kultusza 224
– mint átmeneti a normális felé 277
abnormalitás 276
ábrázolás embertelensége mint öncél 15
– formái mint a valóság tükrözésének formái 67
– intenzív teljességének elve 49
– iránymutató alapelve 199
– tárgya és az ábrázolás szubjektuma közti különbség 200
ábrázolási mód 122
– – mint a világ tiszta tükre 303
– epikus 176
– stílus változása 55
ábrázolt „anyag" 122
– totalitás természeti vonásai 323
ábrázolt valóság külső terjedelem és meghatározó elemeinek intenzív totalitása 197
abszolút hipertrófia 357
– imperativuszok 259
– törvény és a realizmus 359
abszolutumok 360
absztraháló művészi stilizálás 153
absztrakt emberséma 338
– filozófiai tárgyalás 232
– forma 332, 400
– formulázások 424
– jellem 421
– lehetőség 259
– művészet keletkezése 242
– – mai uralma 242
– – tartalma 243
– sorsséma 338
– szükségszerűségek 353
absztraktul általános hatás 427
„action gratuite" 256
ad quem (hová) jelleg 193

ad quem (hová) terminus uralma 194
adekvát visszatükrözés 231
adottság 231
agnoszticizmus 110
agresszív sovinizmus 185
akarat 349
– megtörése 144
– szabadsága 339
Akhilleusz fegyverzete 53
alak konkrét mozgási tere 83
alakok elevensége és belső gazdagsága 77
– modernizált lélektana 14
– nagyszabású mivolta 35
– pszichológiai modernizálásának központi jelentősége 10
– „szellemi arculata" 168
– szellemi és erkölcsi életének intellektuális világa 79
alaphangulat sorsegysége 193
álkatarzis 294
alkotás mint az ördög diadala 175
alkotásfolyamatban végbemenő válogatás 231
alkotó szubjektivitás 231
alkotói folyamat jelene 161
államkapitalizmus 272
állapotszerűség 258
állásfoglalás radikalizmusa 35
allegorizálás 229, 258
álmonumentalitás 14
álom megtörése a valóságon 347
álomszerűség 264
általános 389
„általános emberi" tragédiák 354
általános és elvont perspektíva 198
– koncepció merészsége 35
– perspektíva 233
– privatizálódás 27
általános szovjet gyakorlat 280
„általánosan emberi" magatartás 170
alternatívák szerkezete és dinamikája 329
amorális 350
analitikus technika 425
analógia 20
anarchia 397
angol felvilágosodás stílusának felújítása 27
– kapitalizmus fejlődése 312
– preraffaeliták 374
– tragédia 333
Anna Karenina kompozíciója 51
– – „regényszerűsége" 52
– – szépsége 109
antik élet történelmietlen modernizálása 13
antimorális 350
anyag absztrakt alkalmassága 354
– klasszikus mivolta 312
apologetika kora 37
apoteózis hiánya 175
arabeszk 413, 414
– forma 413
aranykor 115
„archaikusan forradalmi iskolamester" 169
archaizálás 17, 27
– mint szükségtelen mesterkéltség 17
archaizáló nyelv védelme 18
archaizmus 19
– és a modernizálás viszonya 19
arisztokrácia társadalmi léte 45
„arisztokrata nihilizmus" 173
arisztokratikus és polgári kultúra összeomlásának megsejtése 45

arisztotelészi esztétika 263
– katarzis 292
árnyék-létezés 236
aszketikusan lényegre koncentrált kompozíció 318
asszociáció-áram technikája 227
átalakulás 231
– objektív lényege 232
átélés mélysége és ereje 426
átélhető tárgyiasság 257
átélt és valóságos idő ellentéte 177
átlag 122
– ábrázolása 71
– burzsoá 72
– színvonala 69
átlagember 69
– ábrázolása 69
– biológiai és „szociológiai" egysége 125
– mint a tipikus pótléka 68
átlagos értelmiségi nyárspolgár 182
átlagosság legyőzése 70
átmenet a voltaképpeni realizmusból a naturalizmusba 120
átmenetek történelmi egymásutánja 201
átmeneti állapot 109
– hangulat 83
– kor 206
atmoszféra 342, 360, 362
atmoszférikusság 362
atomháború ideológiája 243
atonalitás 168
átöröklés 340
„áttörés" vágya 183
autochtón demokratikus „nagyvilág" 162
avantgardista állásfoglalás 265
– „condition humaine" 264
avantgardista formák 226
– irodalmi formák 225
– irodalom 259
– – ábrázolási módszerének legszélsőségesebb mozzanata 226
– – és a maradandó típus 235
– kritikusok 225
– mű modorossága 227
– művészi magatartás 244
– világkép 229, 251
– zene 165
avantgardisták kritikátlan közvetlensége 228
– perspektívátlansága 198
avantgardizmus 203, 204, 225, 227, 228, 239, 241, 244, 246, 249, 252, 253, 256, 257, 260, 328
– belső válsága 257
– és a reakció keveréke 186
– formakísérletei 227
– kritikai hirdetői 200
– művészi törekvéseinek naturalista alapjellege 228
– öncsalása 249
– szélsőségei 226
– tömegsikerének alapja 244
avantgardizmusban kifejeződő élménytartalmak 225
avantgardizmussal való ellentét 203
Az új ember kovácsa felépítése 311
– – – – hatása 302
– – – – mint nagy művészi alkotás 302
azonosság és nem-azonosság egysége 194
„ázsiai" kapitalizmus 62
– kapitalizmussal összenőtt önkényuralom 64

B

Babitt perspektívája 245
ballada 389, 426
Balzac a *Port Royal*ról 6
– és a művésztragédia 167
– illúziói 41
– mint dekoratív és festői romantikus 123
– romantikus „zavarossága" 117
– utópista legitimizmusa 128
balzaci dialógusok 81
– világ 60
banális filiszterség 163
barátság 354
barbarizmus 96
barbárság káosza 198
becsület 340, 341
becsületérzés 354
befejezésből kiinduló ábrázolás 194
befejezettség mint a tárgyiasságot döntően meghatározó jelentőségű tényező 192
„békés" fejlődés vívmányai 298
„beleérzés" elmélete 262
belépés a „szabadság birodalmába" 280
belső döntések láncolata 330
– élet kultusza 112
– – mitizálása 190
– forma 227
– hidegség 166
– kapcsolat a konkrét és dinamikus társadalmi és történelmi világkép és a maradandó típusalakítás létrehozásának lehetősége között 235
– modernizálás 13
– mozgalmasság 236
belső világ eltorzulása 190
benemavatkozási elv 59
Benn „statikája" 241
benni „kettős élet" fogalma 241
„beolvasztás" 289
beolvasztó képesség 380
bensőség művészi uralma 330
betegség iránt érzett rokonszenv 157
biedermeier 374
biográfia 180
biológiai alap 204
bírálat és önbírálat új jelentősége 285
bismarcki korszak 181
bizalmatlanság 265
bizarrul rút 124
Brecht drámaírói gyakorlata 262
– érett korszaka 263
brechti dramaturgia 263
Bromfield perspektívája 245
brutális fatalisztikus uralom 204
Buddenbrook-féle „tartás" 133
burzsoá individualizmus módszerei 271
burzsoázia és a proletariátus közötti osztályharc 37
– – – – ellentéte 117
– győzelme 242
– ideológiai fejlődésének fővonala 37
bűn 283
– egyéni elutasítása 66
– és bűnhődés igaz kapcsolata 339
– fogalma 339
bűnbánat 282
– elutasítása 282
– kultusza 282
bürokrácia keletkezéstörténete 326
bürokraták 326

C

Cervantes koncepciója 398
Chateaubriand ábrázolásmódja 9
cinikus nihilizmus 291
cinizmus 241, 243, 265, 285
citoyen 148
citoyenség 151
„comics" 224
„condition humaine" 256
– – allegóriája 236
conditions 319
Conrad „ésszerű kérdése" 248

CS

család 109
„családi kép" 390
csalódás 89, 90
– mint az irodalom főtémája 88
csalódások a kizsákmányolók életében 90
– sorozata Tolsztoj műveiben 61
Csehov különbségtétele a kérdés megoldása és a kérdés helyes felvetése között 103
csehovi ésszerű kérdés mint a realista irodalom alapja 257
cselekmény 68
– és háttér 354
– felbontása 71
– játékossága 202
– mint a valóság tükrözésének költői formája 68
cselekménytelenség 68
cselekvés és a szenvedés relatív volta 343
– indítékai és a „hamis tudat" 260
cselekvő egyén mint „megbízott" 274
– élet lehetetlensége 67
„csendélet" eredetisége 43
Csernisevszkij Tolsztojról 82
csomópontok 72
„csömör" 163

D

dadaista „kompozíciók" 197
dekabrista felkelés 61
dekadencia 129, 132, 140, 168, 230, 256
– általános problémája 129
– „izgalmas" színessége 227
– művészi izgalmai 266
dekadencia-ellenes harc 140
dekadens álművészet 93
– burzsoázia 294
– egzotikum-vadászat 34
– eszme- és érzésvilág 140
– felbomlás 151
– imperializmus pszichologizáló
– és pedagógiai módszerei 271
– polgári ideológia 274
– – pszichológia és pedagógia 279
– reakció 190
dekadensek 16
dekoratív monumentalizálás 20
– szimbólum 11
dekoratív-monumentális keret 11
demokrácia 140, 142, 185, 239
– és a politika azonosítása 159
– megmentésének jelszava 240
– mint a társadalmi hanyatlás jelensége ellen irányuló általános oppozíció 165

demokrácia mint világnézeti kérdés 141
– szelleme 140
– útja 139
demokratikus forradalom szellemi előkészülete 190
– felszabadulás 138
- kapitalizmus 246
– „nagyvilág" 162
– nyilvánossága „nagyvilága" 165
demokratizmus 141, 309
– fölszámolása 140
démonikusan nagy emberek 348
derekasság 135
detektívregények 224
dialektika 110
dialektikus feszültség az ember mint individuum és mint társadalmi lény között 251
– processzus tárgya 360
- ugrás 232
dialektikusság és a hullámzó élet 359
dialógus 81
– fényképszerű hűségének elve 19
– uralma a gesztus felett 359
„dicsőséges forradalom" 24
dilettantizmus 156
divat 176
dogmatikus nyomás 227
doktriner 347
dolgozószoba Faustja 162
– „kisvilága" 189
– „kisvilágába" való visszavonulás 189
– „kisvilágának" légköre 164
Dos Passos „természetes" szerkesztési módszere 235
Dosztojevszkij alakjai 113, 114
– alakjainak ösztönös lázadása 115
Dosztojevszkij és a formák 113
– és a káosz 115
– „földalatti" embere 239
– mint a modern realista nagyváros első és legkiválóbb írója 109
– mint világirodalmi nagyságú író 103
– plebejus vonása 111
– publicista feleletei 112
– utópiái 115
– világa 112
Dosztojevszkij-féle szent 114
dosztojevszkiji „földalatti" világ önemésztő „hősei" 240
döntő jelenetek dialektikára való komponáltsága 359
dráma 364, 387
– anyaga 332
– döntő életanyaga 292
– és az archaizált nyelv 19
– és nyilvánosság 292
– és tragédia lényege 359
– hatáslehetőségének problematikussága 333
– mint a „jelenvalóság" formája 19
– mint életszimbólum 336
– mint miliőrajz 35
– stílusproblémája 352
drámai dialógus 366
– distancia 259
– ember 423
– forma egyfelvonásossá válása 426
– – és stilizálás 359
– momentumok 365
– stilizálás 421, 423
drámaian kiélezett konkrét helyzet 80

drámaiság hipertrófiája 366
drámán belüli problematikusság megszűnte 333

E

„éberség" 325
egész emberi létezésünkből előnyomuló kísértetiesség 225
– emberiség megsemmisülésének perspektívája 241
– kompozíció időtlen jellege 226
egocentrikus magányosság 368
egzisztencialista feltevések 258
– modor 164
egzisztencializmus 250
egzotikum keresés 102
egzotikumba menekülés 238
egzotikus környezet dekoratív monumentalitása 16
egzotizmus 5–28
„egy perspektívából" nézés 403
egyedüllét és hatalom 107
egyén és a tömeg természetes eltérése 309
– és az egyéni élet viszonya 176
– és külvilág tragikus dialektikája 343
egyéni (átélt) és az objektív (fizikai, történelmi) idő radikális elkülönülése 177
– életfolyamat belső értelmetlenségének élménye mint az epika központi kérdése 176
és a történelmi időfolyamat mint elválaszthatatlan egység 176
egyéni és társadalmi kultúra kialakításának lehetősége 240
– „fluktuáció" 307
– jócselekedet 67
– – tana 66
– véletlenek 65
egyéneknek patologikus különösségekig elmenő kultusza 351
egyéniség 355
– teljes felolvadása az osztálybólnőttségben 343
egyénre nehezedő társadalmi nyomás 260
egyes ember drámaivá tétele 343
– események előadásának hangsúlya 92
– eset 310
– részletek kidolgozásának realizmusa 225
egyetlen lehetséges centrum 342
egyfelvonásosság határai 428
egység és ellentmondásosság közötti feszültség 251
– megbontása 404
egyszerű polgáriság és életösszesség 372
– líra 385
egyszerűség 391
„eklektikus" irodalom 311
elbeszélés 389
– értelme 161
– kultúrája 92
elbeszélő hang harmonikus közvetlensége 389
– jelenidejűsége 160
elbeszélésmód iróniájának funkciója 202
elégikus fogalma 130

élet 231
– centruma 369
– elposványosodása 203
– épsége és ereje 372
– elsekélyesedésének és trivializálódásának folyamata 15
– és a munka kérdése 369
– és absztrakció 416
– és halál szembeállítása 157
– intenzív totalitása 248
– plátói ideálja 336
– polgári rendezettsége 368
– – volta 367
– szaggatottságának feloldása 201
– szava 397
– totalitásának epikus meghódítása 52
– valóságos arányainak eltorzítása 11
életbe átültetett commedia dell'arte 221
életélvezet 209
életforma modellje 280
életigazság 193
életimpresszionizmus 418
életre való nevelés 267
életszimbólumok 399
„élettel való elégedetlenség" 76
élettől elforduló dekadencia 157
életvitel és művészet 372
eleven és mozgó központ 46
„elfajzott művészet" 226
elhagyatottság 354
elidegenedés 96
– abszolútnak látszó uralma és a benső élet 330
– szükségszerű következménye 43
elidegenítési effektus 263
elit 265
„elit" uralma 240
ellenállás védtelensége 184, 187
ellenálló individuális 259
ellentét a történelem régi és új ábrázolása között 14
ellentétek „kiengesztelődése" 295
ellentétesség Mann és a modern regénystílus között 176
ellentmondás lehetősége 396
ellentmondások antagonizmusa a kapitalizmusban 273
„ellentmondások tárgyának kellősközepe" 205
elmaradott ország és a hatalmas szellemi művek létrehozása 102
élmény 396, 411
– ereje 396
élményanyag költői transzponálása 257
élményséma 337
elmélet megszilárdulási folyamata 273
elméleti és gyakorlati radikalizmus 301
– nihil 272
előadás egysége 389
elő-ázsiai folklór mitikus mélységeiben való búvárkodás 204
előítéletek 340
előzetes cselekmény 425
elpolgárosodás folyamata 50
elszigetelt képzet 13
„eltévedt polgár" 133, 134
eltorzult polgári ideológia 272
„eltömegesedés" 240
– előítélete 265
eltűnés poézise 375
„eltűnt idő keresése" 260
elvesztett lényeg 197

elveszettség 252
elvileg kaotikus világ 249
elvont utópia 216
elvontság fokozódása 153
ember általános átnevelése 268
– belső fejlődésének határa 101
– egyetemes harmóniája 155
– egysége és sérthetetlensége 99
– eltorzulása 252
– emberi értéke 369
– és a sors kapcsolata 353
és a társadalom ember személyiségén belül megvalósuló viszonya 317
– és a világ kapcsolata 353
– és az összesség küzdelme Hebbelnél 349
– és emberiség örök harca 338
– és külvilág erőviszonya 351
– és sors 416
– – – viszonya 380
– és sorsa 352
– gazdaságilag megalapozott társadalmi-erkölcsi megújhodása 154
– igazi lényének eltorzulása 285
– karakterének tagadása 422
– mint az egyetlen igazi anyaga tragikus víziók kivetítésének 337
– szélsőséges lehetőségeinek ábrázolása 73
– tehetetlensége az alvilági hatalmakkal szemben 254
emberben meglevő képességek kiélése 221
emberek közötti meg nem felelés 398
– kulturális törekvései 195
– „társtalanul társas" volta 267
emberi akarat tragikus eleme 349
emberi cselekvés „hitelességének" kérdése 259
– döntés 256
– egység megvédése 96
– elem redukciója és a szorongás 251
– jellem megváltozása 292
– képességek kiélése 217
– közösségért való tevékenység önélvezete 215
– sors 371
– személyiség integritása 260
– – kialakulása 276
– – magva 193
– szubsztancia 259
– társadalom objektív erői 171
– viszony dialektikussá válása 359
– viszonyok dekoratív nagyszerűsége 363
– – eltorzulása 281
– – totalitása 154
emberileg jelentős szimbolikus totalitás 322
emberiség általános nevelési folyamata 268
– erkölcsi nevelése 285
– fejlődésébe vetett optimizmus 153
– haladása 154
– önvédelme 266
– szempontjából jelentős személyiség 273
emberrajz útja 389
embert meghatározó társadalmi körülmények 269
embertelen apparátus 64
emlék 389
emlékek elmondásának természetes technikája 389

„empirikus Én" 409
én mint tükör 410
énekelhetőség 391
– mint lehetőség 391
Engels Ibsen drámáiról 38
epigonság 329
epika 17, 19, 386
epikai forma 389
epikureus liberalizmus 59
epikus jelleg 72
– színház 263
epizódok 418
eposz primitív monumentalitása 363
eposzi nagyság a *Háború és béké*ben 50
„eredendő bűn" 283, 349
eredendő naivitás 131
„eredeti felhalmozás" 267
eredeti tőkefelhalmozás és a normálisan funkcionáló kapitalizmus különbsége 195
erkölcsi bomlás állapota 293
– értékek területe 380
– tartásnélküliség 143
– „tökély" 156
– világállapot képe 127
– világrend 339
erotika fallikusra redukálása 250
erotikum 354
erő 381
– és diktatúra dicsőítése 185
– és gyengeség 380
„értékek átértékelésének" permanens forradalma 259
értelem elsötétítése 144
– „gazdagsága" 97
értelmes polgári élet minimumának lehetősége 245
értelmiség tiltakozása 164
érzés-amatőrség 414
érzés-anarchia 418
érzések eldurvulása 15
– „erőterének" ábrázolása 83
– modernizálása 22
„érzület" és „jellem" goethei ellentéte 78
esemény 334
események brutalitása 14
ésszerű kérdés csehovi fogalma 246
„ésszerű kérdés" és a „realizmus diadala" 248
eszme és valóság dialektikus viszonya 312
– – – helyes viszonya 311
„eszme" merev monotóniája 107
eszme-emberek 107
„eszmék" irodalma 311
eszmei és művészi elem bensőséges és intim egysége 271
„eszmei" irodalom 311
esztétika 312
esztétikai játék 6
esztétikai-erkölcsi sznobizmus 185
etika 291, 350, 416, 417
– és forma 417
– legfőbb életértéke 369
– megszüntethetetlen egyéni oldala 285
– parancsa 373
– területe 369
– uralma 380
– – az életben 368
etikai értékek 369
– örökség 291
– – kritikai elsajátítása 297
– relativizmus 350
etikának a tett felett gyakorolt ítélete 378

etikus ember 369
európai burzsoázia 37
– irodalmi avantgarde 36
– realizmus hanyatlása 35
„excentrikus" elem 86
expresszionisták 321
expresszionizmus 319, 321
extenzivitás mint az igazi nagyság pótléka 15

F

„faculté maitresse" 140
falusi idill 51
fantasztikum 201, 206, 207
fantasztikus 124
fantasztikusan megalkotott „saját" világ 204
fasiszta barbárság 163
– ellenőrzés uralma 196
– hatalom hipnózisa 144
– hipnózis 146
– reakció 149
fasizmus 39, 97, 147, 154, 169, 181, 212, 254, 265
– elleni publicisztikai küzdelem 153
– keletkezése 158
– kora 180
– korától kitermelt barbár elembertelenedés 189
– összeomlása 192
– tömegharc-módszerei 144
fasizmushoz vezető koráramlatok 181
Faustus-tragédia ördögi aszkézise 212
fegyelem 289
– mint forradalmi proletár elv 287
– problémája 288
fegyelmezett közösségi munka szocialista szintézise 289
fejletlen ország 102
fejlett kapitalizmus 247
felbomló szabadság 169
félelem az „eltömegesedéstől" 239
félfantasztikus 143
„felfoghatatlan szabadság" 349
felfújt szubjektivitás 197
feloldhatatlan ellentét ember és társadalom között 267
felülről csinált forradalom 160, 161
– – – modellje 159
„felülről végrehajtott forradalom" 301
fenomenológiai leírás 252
„fennkölt" érzés zátonyra futása 90
„fennköltség" 90
fenntartások 200
fenyegetett idill 51
fetisizálás 308
fetisizált „környezet" 294
fiatal ország irodalma 102
filozófus fájdalma 399
fin de siécle típusa 132
fizikai szexualitás túlsúlyra jutása 15
Flaubert a *Port Royal*ról 6
– alkotói módszere 6
– általános magatartása történelmi alakjaival szemben 9
– az új realizmus valóságos helyzetéről 44
– érdeklődése a történelem iránt 6
– gyűlölete 6
– írói nagysága 6
– leíró tehetsége 11
– műve mint a polgári realizmus sajátságos határesete 239
– pártatlansági elmélete 43

Flaubert „prófétikus" ábrázolása 12
– stílusa 5
– történelmi és egzotikus tematikája 7
– viszonya a történelemhez 17
flaubert-maupassant-i „csendélet" 44
folytatás és leküzdés egysége 208
forma beteljesedése 303
– eredeti klasszikus mivolta 312
– és sűrítés 412
– és tartalom kölcsönhatása 216
formai határok 372
– kérdések 152
– tendenciák Tolsztojnál 81
formák üres virtuozitása 95
formális határ a polgári realizmus és a dekadens antirealizmus között 258
formálisan jelentékeny művészi teljesítmények 253
„formalizmus" 226
formalizmus hibája 86
formulázás, hibája 86
forradalom győzelem 301
– lényege 300
forradalmi átalakulások 194
– demokrácia az „értelmes egoizmusról" 285
– érzület meg-nem-szakadó folytonossága 195
– kísérletek sorozata 195
– munkásmozgalom megerősödése 276
– romantika 320
főalakok mint „szociológiailag" jellemzett átlagemberek 22
francia forradalom 99, 238
– – előkészületei és következményei 155
francia forradalom előtti korszak realistái 238
– – eredményei 137
– – és a hősi illúziók 222
– – és napóleoni korszak ideológiai visszfényei a cári Oroszországban 61
– – és Napóleon 154
– – – – korszaka 98
– kapitalizmus reakciós fejlődése 116
– klerikalizmus 125
– naturalizmus 123
– – drámairói 36
– – győzelme 123
– nyárspolgárság fejlődése 42
– realizmus 34
freudi Oidipusz-komplexus 205
freudizmus 293
– álkatarzisa 294
futurizmus 319

G

gátlástalan érzelmi anarchia 132
gáttalan irracionális intuíció 173
gazdagság mint etika 415
genezis 110
– kérdése 110
gesztusok szépsége 414
Goethe a regény és a dráma különbségéről 78
– és a francia forradalom 153
– és a „nagyvilág" 156
– és a „nyelvi hitelesség" 18
– és Sterne 396
– szellemi és alkotó egyéniségének apriori „szerkezete" 153

Goethe mint naiv költő 130
– viszonya a romantikához 154
goethei naivitás 130
Goncsarov Oblomovja 70
gondolat és ábrázolás szerves összefüggése 271
– és érzésvilág fasizálódásának folyamata 186
– és tett azonossága 355
gondolatok erőterének ábrázolása 83
Gorkij Dosztojevszkij alakjairól 113
– életműve 101
– és a nagy realizmus továbbfejlesztése 101
– mint a szocialista realizmus első klasszikusa 100
gorkiji alakok mozgalmas belső élete 101
– realizmus 101
– típusú önéletrajz 276
görög tragédia 333
– polisz-polgár mint a citoyen ősképe 149
grazsdanyin 148
grazsdanyinság 151
groteszk 124
– jelleg 201
– komikusság 399

GY

gyakorlat valóságos alapelvei 291
gyengeség 381
gyermek „egyéniségének" tisztelete 279
„gyermekkor paradicsoma" 279
győzelmes tunyaság 399

H

Háború és béke naiv epikus nagyszerűsége 93
– – – világa 61
hagyományos realizmus 261
haladás erői a szovjet irodalomban 315
– kapitalista formája 99
„haladás" lapos fogalma 40
– liberális fogalma 40
halál Hebbelnél 334
– mint a belső befejezettség szimbóluma 335
– mint szimbólum a tragédiában 334
– princípiuma 157
„halhatatlan lélek" 283
– – transzcendens épsége 283
halott objektivitás 179
„Haltung" 133
hamis ellentét az igazi személyiség és tömeg között 274
– monumentalizálás 11
– objektivizmus 196
– szubjektivizmus 196
– tudat 205, 293
– – időleges rögzítődése 202
– – „saját" valósága 204
– – világa 203
– világnézet és a realisztikus alkotás közti kölcsönhatás 91
hangulat és etika 416
– hatása 426
hangulat-rekvizitumok 428
hangulatok „erőterének" ábrázolása 83
hangulatszerű miliő cserehatása 80
hannoveri ház 24

hanyatló kor polgári irodalma 308
happy ending 224
harc a kapitalista világ prózája ellen 57
harcos optimizmus 276
– reakció filozófiája 144
hasonlónak az egyformától való megkülönböztetése 206
hatalom lehetőségei 351
„hatalomvédte bensőség" 137, 144
– – és a reakció támogatása 163
– – szellemi kultúrája 242
„hatványozott Werther" 155
„háziszőttes munka" 370
Hebbel a drámai dialógusról 361
– dialógusa 361, 362
– drámai formája 332
– – stíluskeresése 352
– egoizmusa 336
– életfilozófiája 336
– életlátása 334
– elméletei 359
– elméleti belátása 332
– és a modern tragédia lehetősége 333
– – – – – megalapozása 332 –366
– igazi jelentősége 333
– individualizmusa 345
– legszemélyesebb stílusproblémái 360, 364
– mint tragikus költő 334, 337
– nagy embereinek nagysága 344
– relativizmusa 360
– témáinak distanciálása 363
– tragédiájának hatása 341
– tragikumfelfogása 364
– tragikus világnézete 428
Hebbel-hatás 333
hebbeli drámák problematikusságai 366
Hegel a „világtörténelmi egyéniségekről" 274
Heidegger-féle „autentikusság" eszméje 283
helytállás 323, 324
helyzet hatása 426
hétköznapi élet 381
– – felülete 126
hidegháború korszaka 265
higienia-kérdés 370
hipnózis 144
hipertrófia 357, 358
hitelesség és a régi nyelv alkalmazása 18
hitlerizmus 186, 226, 243, 257
– elleni szellemi-erkölcsi harc 212
– kifejlett ördögi világa 187
– szociális demagógiája 239
– veresége 240
hivatás 27, 209
„holnap öröme" 278
homéroszi költemények epikai nagyságának alapja 322
honnan és hová 236
Hölderlin mint a legnagyobb német citoyen-költő 149
hősök és sorsok realista konkretizálása 264
– tipikussága 53
Hugo és a realizmus 124
– romantikája 123
humanista cselekvési elvek 267
– lázadás írói 237
– nevelés 267
– tiltakozás 194
humanizmus esztétikájának nagy középponti problémái 96

humanizmus ideáljai 96
– lázadása 225
– megőrzése 155
humor 200
humour 402, 403
– mint centrum 403
– mint maszk 402
húszas évek írói 329
– – szocialista realizmusának stílusa 329

I

Ibsen dialógusa 35
– drámáinak szigorú felépítése és kompozíciója 35
– és az írói hivatás 103
– hatása 420
– társadalomfelfogásának és valóságos drámai formájának belső ingatagsága 36
Ibsen-drámák nagy lírai jelenetei 425
Ibsen-hatás 333
ibseni dráma 36
– tragikomédia szigorú imperatívuszai 259
idea és gyakorlat összekapcsolása 242
– és valóság viszonya 242
– ideológiává változása 242
ideák harca 242
ideál és valóság örök inkongruenciája 347
idealizmus 257
idegenszerűség mozzanata 34
ideiglenes utópia 209
ideológia szubjektivizmusa 196
idill 384
idillek hangulata 383
idilli fogalma 130
idő megkettőzése a *Faust*ban 198
– mint halott és pusztító külső erő 176
– problémája 226, 228
időbeli lefolyás ábrázolásának problémája 176
időtlen létté stilizált „lényeg" 254
– tragédiák 332
igazi egyfelvonásos 426
– epikai evidencia 161
– – kultúra 389
– harc a jó és a rossz, az emelkedett és az alacsonyrendű között 283
– polgár 368
– realizmus 253
– valóság 203, 204
Igor és társai mint regény 302
„illusztráló irodalom" 316, 321
– – ellenzéke 320
illuzórikus biztonság 247
immanens harmónia 9
– tökéletesség 248
„impasszibilité" 7, 43
imperialista életfilozófia 97
– háború 154
– kapitalizmus eldologiasodott világa 230
– kor 152
– – gazdasági feltételei 37
– – német értelmiségének „nagyvilágpótléka" 164
– – polgári embere 198
– – szubjektivizmusa 198
– korszak 212
– – burzsoá spontaneitása 179
– – emberei 196
– – írója 178

imperialista életfilozófia mint a világháborúk és világforradalmak kora 178
– – polgári pedagógiája 267
– – – társadalmának valósága 200
– – – világa 179
– Németország „hatalomvédte bensősége" 153
– – legmagasabb szellemi síkja 181
– önmegsemmisítés karikaturisztikus koncentrációja 173
– reakció megerősödése 169
– társadalmi valóság 177
imperializmus 125, 165, 177, 190, 196, 212, 241
– apologetikus ideológiai kísérletei 246
– fasiszta változatának megsejtése 230
– művészetének és kultúrájának kritikája 175
– német változatának kultúrája 152
– társadalma 216
– zenéje 175
imperializmusban létrejövő társadalmi struktúra hatása 250
impresszionista festészet vívmányai 421
– pszichológia 74
impresszionizmus 21
individualitás és szükségszerűség 352
individualizmus 106, 108, 239, 241, 338, 345, 346
– csúcspontja 351
– eszményei 106
– tragédiái 346
– tragédiája 357
individuum és szükségszerűség összekapcsolása 352
ingadozások 85
intellektus szerepe a művészetben 360
„intelligibilis Én" 283, 409
intenzív totalitás magaslata 194
interiőr 383, 384
Internacionálé II. 29
– – korszakának hamis Tolsztojfelfogása 31
– – teoretikusai 30
introjekció 20
író átváltozása a társadalmi fejlődés harcosából puszta megfigyelővé 45
– közlési szándékainak teljes összefüggése 92
– lelkiállapota 402
– művészi gyakorlata 231
– művészileg reveláns világnézete 258
– világnézete 332
– viszonya a társadalmi valósághoz 42
irodalmi alakítás 233
– élet mint csatatér 225
– formálás szemléletessége és életszerűsége 233
– ígéret földje 225
„irodalmi" irodalom társadalmi alapja 224
irodalmi vizsgálódás 193
irodalom manipulációja 320
írói őszinteség 40
– típusalkotás 234
irónia 200, 203, 206, 216, 392
– hinta-játéka 203
– művészi hangsúlyozása 205

ironikus fenntartások 221
– halál motívum 201
– objektivizmus 88
ironikusan vagy patetikusan eltúlzott 124
„irracionális" 185
„ismerd meg magad" tana 105
Ivan Gyenyiszovics egy napja mint a sztálini hétköznapok jelképe 317
Ivan Iljics halála mint Tolsztoj késői stílusának tetőpontja 52
izolált nagy ember izolált érzései 333
– tett 342

J

játék mint életszimbólum 408
játékos élete 109
játékosság és ami mögötte van 192–223
– mint forma 202
– mint ironikus-önironikus hintázás 203
– művészi hangsúlyozása 205
jelen praxisa 284
– valóságtól való menekülés „tartalma" 243
jelenkor durva manipulációja 316
– német kultúrája 132
jelenkori kritikai realizmus fejlődése 233
– polgárság önfelbomlasztásának kritikusai 174
– regény 22
– témájú regények 19
jelennel való kapcsolat hiánya 7
jelennek az imperialista korszak világához való vonatkozása 208
jelenség és lényeg 201
– – – ellentmondásos azonossága 131
– – – közötti távolság 131
– – – közti különbség 196
jelent vádoló rezignáció 153
jelentős személyiség fejlődése 304
– – megőrzése és kialakulása 306
jelenvalóság nyelvi kifejezése 19
jellem 421, 423
– és az életkörülmények közötti kölcsönhatás 193
jellemek merevsége elleni harc 82
jelmezek és díszletek világa 10
„jóakaró" kizsákmányoló 89
„jólápolt polgáriság" 200
József és a „verem" 214
József-regények formai újdonsága 203
jövő perspektivikus fénye 216
jövőre vonatkozó perspektíva 16
júliusi forradalom 44
– királyság 117
júniusi fölkelés 37

K

Kafka eredetisége 253
– költészetének tartalma 254
– műve és a paradoxia 225
– művészete 229
– „prófétikus" szorongása 254
– teljesítményének egyedülálló mivolta 253
– vagy Mann 224–266
kafkai költészet intenzitása és szuggesztivitása 254

kalandok 413
káosz 178, 240, 246, 416
– és szorongás világnézete 246
– és törvényszerűség 416
kapcsolat idea és egyes emberek között 364
kapitalista apparátus speciálisan cári formája 65
– barbárság dicsőítése 96
– bürokrácia munkamegosztása 63
– gazdasági törvényszerűségek immanenciájának köre 195
– élet 89
– – kegyetlensége 149
– – normális menete 96
– fejlődés Oroszországban 38
– – Skandináviában 38
– jelen gyűlölete 16
– kizsákmányolás megsemmisítése 268
– „létért vívott harc" 267
– munkamegosztás embertelensége 96
– – mint életforma 62
– rendszer kultúrájának romantikus ellenfelei 93
– társadalom 275
– – átlagembere 87
– társadalommal szembeni jogos – kritika 89
– világ gépszerűsége és „befejezettsége" 56
kapitalista-bürokrata egyoldalúság 156
kapitalizálódó társadalom áthatolhatatlan „sűrűsége" 195
kapitalizmus 37, 56, 58, 125, 253, 276, 306
– antihumánus tendenciái 16
kapitalizmus csökevényei 285
– elmaradottsága 38
– emberének excentrikus egyéni – oldala 16
– és szocializmus azonosítása 239
– és az emberi lét létformái feletti uralom 55
– fejlődése 15
– kategóriái mint emberi életformák 49
– „kész" világának gondolati tükröződése 80
– kultúraellenességének kritikája 239
– legyőzésének rendje 189
– lényege 91
– megkésett oroszországi fejlődése 38
– mint eldurvulási folyamat 15
– művészetellenessége 257
– növekedése 62
– „rossz oldalai" elleni harc 117
– társadalmi problémái 248
– uralma 96
– védelme 37
kapitalizmusba vetett megingathatatlan hit 247
kapitalizmusban nevelkedett ember 267
kapitalizmussal való bensőbb összekapcsolódás 59
„kártevők" 316
katarzis 291, 292, 293, 295, 298
katasztrófa 426
– a színpadon 425
kategorikus imperatívusz 379
keletkezés 231
Keller és a polgárság keresése 131
– ironikus fantasztikuma 206

keménység és szentimentalitás összeolvadása 381
– – – találkozása Storm lírájában 392
„képek" (imagines) irodalma 311
„képesség mások igenlésére" 218
képmutatás 285
képzelet és valóság közti ellentét 87
képzelt és az igazi (objektív) valóság közötti ironikus hintázás 204
kérdések csehovi értelemben vett ésszerűsége 256
keret 389
kérkedő cinizmus 16
kései Tolsztoj költői nagysága 67
késői kapitalista társadalmi valóság 177
– polgári korszak 209
„kész" világ 60, 73
– kapitalizmus kiegyenlítő hatalma 87
– világ elleni harc 56
„két nemzet" 48
– – ábrázolása mint a tolsztoji életmű gerince 48
– – kibékíthetetlen kettőssége 48
két valóság 277
kétségbeesés 113, 252, 265
kettős idő 199
– – mozzanata 180
kezdet emberileg szintetikus jellege 193
kezdődő kapitalizmus embertelensége 239
kiábrándulás 88
kialakuló szocializmus kezdeti szakasza 285
kicsinyes patológia 91
„kiengesztelődés" 300
kifejezést létrehozó lelki alapok 406
kiindulópontok szubjektivista dogmatizmusa 227
kínai fametszetek 102
– színház 34
kincstári irodalom szürkesége 227
– naturalizmus 320
Királyi fenség atmoszférája 202
királyság problémája 351
kísérletező és sematizáló rutin 253
kísérteties látszatélet 10
kispolgári becsületesség 342
– etika szűk korlátoltsága 339
kispolgári-értelmiségi anarchizmus 287
„kisvilág" 163, 188, 190
– problémája 187
– tragikuma 189
– viszonya a „nagyhoz" 161
kivitelezés sematikus mivolta 227
„kívüleső" archimedesi pont 186
„kívülről" jövő kritika 160
kitalálóképesség 57
kizsákmányolás tükröződése a kizsákmányolók életében 76
„klasszikus" 312
klasszikus drámák doktrinerjei 346
– esztétika 87
– humanisták korszaka 100
– jelleg 312
– német filozófia 162
– – irodalom 162
– – költészet és filozófia és a „hatalomvédte bensőség" 137
– önéletrajzok 304, 305, 306
– realizmus normáihoz való hűség 259
– történelmi regény 22
– – – felbomlási folyamata 17

koegzisztencia lehetőségeinek józan keresése 265
kollektíva stílusa 299
kollízió 295
– drámai formájának művészi funkciója 308
– és egyén 300
– nyilvánosságának tudatos átváltozása tisztán egyéni jellegűvé 294
kollíziók 293, 294
– társadalmi jellege 294
kolportázs 224
komédia 292, 293
komikum 201
– hangsúlyai 134
komikusan ideális hiszékenység 182
kommunista párt vezetése 268
„kommunista szombatok" 268, 326
kommunizmus 237, 246
kompozíció 35, 36
koncentráció tolsztoji sajátossága 73
koncentrációs tábor mint a sztálini hétköznapok szimbóluma 319
konfliktus végigvitele 300
konkrét és különös ember 321
– feleletek 102
– költői meghatározó elemek 154
– lehetőség 259
– perspektíva 314
– társadalmi kategóriák eltűnése 246
– történések 256
kontinentális kapitalizmus forradalom utáni fejlődése 153
kontinuitás hirtelen kihagyása 196
kor gyűlölt trivialitásának paradox elutasítása 10
korai polgári korszak nagy regényei 195
korpszichológiai ok 374
korrajz külsőségei 21
korszak lényegének „prófétikus" felismerése 234
korszerű kritikai realizmus mozgástere 257
– német irodalom lehetősége 264
– realista irodalom létrejöttének világnézeti alapja 246
korunk antirealista mozgalmának világnézeti alapja 224
kozmikus dráma 365
– gyűlölet 427
„kozmikus" lét 178
kozmikus szerelem 427
– tragédiák 365
– tragikum 429
kozmikusan erotikus tragédia 429
„kozmosz" 177
költészet igazi hivatása 102
költő alapvető dilemmája 258
– és irodalmár ellentéte 156
költői atmoszféra 193
– kijelentés 241
– koncentráció 68
– látás konkrétsága 75
– őszinteség objektív jelentősége 40
– pszichológizmus 112
– szépség 58
– tartalom 227
– tökély 194
– világnézet 200
– visszatükrözés és a fénykép 68
költőileg helyes kérdésfeltevés 113
költőiség és az emberi jellemek megelevenítése 58

környezet erősödő szocialista jellege 275
– hatása 422
– mint valóságos központ 306
környezetrajz 68
környező valóság elutasító negligálása 184
kötelességteljesítés tudatának ereje 379
kötöttség keresése 187
közepesség 146
középkor 374
középkori misztériumok 34
„középszerű jellemek" 22
középszerűség 87
közös életalap és a stílus 86
közösség érzése 369
– és ellentmondás 397
– lehetősége 397
– „stílusa" és „hangja" 289
– stílusa mint uralkodó motívum 289
közösségi erkölcs problémája 292
közvetlen összefüggés az egyéni szenvedély és társadalmi szükségszerűségének általános reprezentatív jelentősége között 74
– realizmus 222
közvetlenség 252
– és a kritikai beállítottság ellentéte 253
– kritikai feloldása a realizmusban 228
– spontán hajszolása a kapitalizmusban 253
Kreutzer-szonáta és az európai regény 52
kritika és önkritika útja 284
kritikai realista polgári irodalom mozgástere 265
kritikai realizmus 207, 213, 238, 244, 256, 265
– – életigazsága 266
– – és a dekadens avantgardizmus ellentéte 237
– – és az avantgardista antirealizmus harca 264
– távolságtartás 228
kritikátlan közvetlenség 228
Krull ártatlansága 221
Krull és a mai polgári lét kérdései 223
Krull és József alakjának párhuzamossága 213
– képességei 220
Krull mint szatírjáték 217
Krull szélhámosságának sajátossága 219
krulli sors beteljesedése 222
krulli sorstípus 210
krulli „verem" okainak és következményeinek ábrázolása 214
kudarc 323, 324
kultúra és civilizáció 115, 156
kultúra-teremtő értelmiség 189
kultúrtevékenység 133
különböző hasonlóvá tétele 206
különbség a polgári és szocialista nevelés között 279
– a „rendes" és a „rendetlen" bűnbánat között 283
– eldobás és elejtés között 404
– játék és gyengeség között 404
– Tolsztoj és a skandináv írók európai hatása között 39
– – és a XIX. század elejének nagy realistái között 78

különcök 273
külső egzotikum 13
külvilág és az ember közötti kölcsönhatások természete 194
– „sűrűségének" növekedése 196
küzdelem ábrázolása 87
– az abszolútért 360

L

l'art pour l'art 345, 368
„l'art robuste" 390
látszatélet 10
laudator temporis acti 132
lealacsonyodás mazochisztikus vágya 215
legitimitás 349
legújabb zene általános jellege mint a szellemi és morális dekadencia koncentrált kifejezése 168
legyen 131
leírás és elemzés Dosztojevszkijnél 110
leírás fényképszerűségének elve 19
lélektani kísérlet 104, 105
„lelkesültség igazi ura" 172
lelki „alvilág" 182, 255
– alvilág fenyegető előretörése 208
– élet modernizálása 10
– lelki lehetőség 372
„lelki sajátosság" 13
lelki üresség 143
– párhuzamosság „fent" és „lent" között 110
lelkiismeret mint élet-hatalom 131
– mint figyelmeztetés 131
Lenin a forradalmi korszak sajátosságáról 39
– az 1905-ös forradalom előtti parasztságról 92
„lent" aktív fogalma 159
– szerepe Mann-nál 160
„lentről" hozott társadalmi meghatározó mozzanatok 179
„lényeg" 366
lényeges jellemvonás 83
– társadalmi meghatározások ábrázolásának teljessége 49
lét és „legyen" (Sollen) ellentéte 278
– és legyen közötti távolság 131
– és tudat közötti kölcsönhatások természete 194
létalapok kritikája 253
Leverkühn a szabadság belső dialektikájáról 183
– ábrázolása 206
– mint a fasizmushoz vezető fejlődés áldozatának típusa 212
– művészi fejlődésének reális alapjai 187
– tipikus németsége 190
– ördöge 173, 174
– utolsó belátása 192
– zenéje 170
Lewis perspektívája 245, 247
liberális „lassez-faire" 59
– pozitivista módszer 120
líra 386
lírai irónia 134
– szubjektivizmus 21
lírikus Storm 391
Lorca és Osztrovszkij közös vonásai 247

M

mag egyensúlya 194
magánélet erkölcsrajzának viszonya a történelmi eseményekhez 24
magányos ember cselekedete 107
– – tragikuma 108
– individuum dekadenciájának belső ábrázolása 239
„magányos" nagy személyiség hősi típusa 274
magányos önmagára utalt hős 315
„magányos" úttörő 273
magányosság 369
– mozzanatai 274
mai kapitalizmus 216
– – és a nevelés 265
– kor tragikus konfliktusai 333
– kritikai realizmus 235
– realista irodalom ésszerű kérdése 249
„majomszínház" lényege 202
Makarenko egyéni mivolta 310
– egyénisége 274
– és a munka 288
– és az abnormális 277
– és az ember 290
– gyakorlata 295
– józansága 277
– kijelentése saját személyiségének jelentőségéről 305
– könyve mint a szovjet pedagógia „eredeti felhalmozása" 270
– könyvének „hőse" 308
– közösség-fogalma 286
– „magányossága" 273
– mint egyén 273
– mint érett személyiség 275
Makarenko mint szocialista hős 273
– művének tartalma 288
– művészi eredetisége 311
– önarcképe 275
– önéletrajzi írása 276
– „pedagógiai hőskölteménye" 269
– pedagógiai módszere 280
– – tapasztalatai 286
– robbanási elmélete 290
– „robbanásos módszerének" lényege 297
– robbanásos módszerének megértése 295
– személyisége 306
– személyiségének nagysága és varázsa 274
– szocialista pedagógiája 312
– technikája 309
– telepe 307
– telepének stílusa 308
– tömege 308
– világa 284
– zsenialitása 273
manipuláció a „szabadság" nevében 259
Mann alkotóművésze 126
– demokratizmusa 160
– elbeszélő stílusa 200
– életművének szellemi szereposztása 191
– elszigetelt helyzete a weimari köztársaságban 141
– és a dekadencia avantgarde-ja közötti rokonság 200
– és a jövő perspektívája 201
– és a német irodalom régi hagyományai 151
– és a pesszimizmus 146

Mann és a szkepszis a jelenkor polgári társadalmával szemben 201
– és avantgardista kortársai közötti döntő különbség 180
– és Fontane 136
– és Goethe 152
– és kora tragikus és komikus kollízió 201
– eredetisége 222
– fausti szelleme 151
– fejlődése 159
– fejlődésének állandó menete 152
– Goethéről 147
– gondolkodói és költői kérdéseinek és feleleteinek szerkezeti rétegződése 129
– háború utáni eszmei-politikai fordulata 140
– hatása 128
– iróniájának és öniróniájának világnézeti alapja 201
– játékos fantasztikuma 206
– játékosságának értelme 202
– költői bölcsessége 205
– „középalakja" 182
– mint a jelenkor reprezentatív német írója 126
– mint a „világ tükre" 128
– mint művész 128
– mint „naiv" epikus 131
– mint a német polgári világ lelkiismerete 131
– mint realista 126
– mint sui generis nevelő 140
– mítosza 216
– modernsége 151
– műveinek tartalma 127
– művészi tendenciája 202
– nagysága 128
Mann naplója 207
– nemes búcsúja 139
– optimizmusa 221
– ördöge 171
– – mint az imperializmus egész polgári kultúrájának történet-filozófiai kritikusa 174
– realizmusa 131
– realizmusának legnagyobb erőssége 160
– regényformája 200
– rokonsága a német irodalom legjobb múltjával 150
– stiláris sajátszerűsége 200
– szellemi és alkotó egyéniségének apriori „szerkezete" 153
– szerepe 150
– szervesen lassú fejlődése 127
– szocializmusa 160
– utópiaellenes beállítottsága 157
– világnézeti válsága 157
– Wagnerről 136
manni jelenkor-ábrázolás közvetlen realizmusa 204
– stílus 207
„már nem" 314
Mária Magdolna mint a kötöttség tragédiája 340
Mario és a varázsló mint Mann első politikai költeménye 211
Marx a német fejlődésről 62
marxizmus módszertani és történeti alkalmazása 29
– reneszánszának előestéje 319
„másik" 107
„második természet" 323
materializmus 257
Maupassant művészi kérdésfeltevése 44

Maupassant-i novella 313
maximalitás 356
mechanikus statisztikai átlag 121
„még nem" 314
– – és a „már nem" egyszeri összefonódása 314
„megcsömörlés a világtól" 163
megfigyelés 49, 411
– mélysége 343
meghatározások polifóniája 46
meghunyászkodás 284
megismerés és az érzelem szembeállítása 248
megsemmisült valóság látszata 197
„megtalált idő" világa 260
megtalált polgár 133
megújuló szocializmus eljövendő nagy irodalma 329
megvetés 252
melankólia tónusa 382
melankolikus halálimádat 144
mélyen gyökerező illúziók legyűrése 201
mélypszichológia 190, 293
mesteremberi becsületesség 372
– tökéletesség 373
„metafizikai" szorongás 259
metafizikai szükségszerűség 359
„miliő" 44, 74, 110, 199, 340, 342, 426
– hatása 426
– regénye 307
„miliő-színház" 263
mindenáron való rend kívánsága 169
mindenkiért való munka 161
mindennapi élet világa 378
„mindent szabad" világszemlélete 107
miszticizmus 243
misztifikált kétségbeesés és szorongás 241
mitikus valóság elbeszélésmódja 203
mítosz 160
– és a két valóság 204
– valóságának tételezése és megszüntetése közötti hintázás 216
modern ábrázolástechnikai vívmányok és Mann 180
– dráma 366
– – stílusa 333
– – útja 420
– élet 333
– élet külső kerete 123
– – naturalista tükrözésének előzetes megérzése 12
– – szükségszerűsége 339
– – tragédiát eltüntető hatása 363
– ember 338
– – drámai kifejezése 422
– – etikai problémái 260
– emberiség 228
– Faust 164
– filozófia 177
– filozófusok kritikátlan közvetlensége 228
– francia irodalom 420
– időélmény és az életmód 228
– – szubjektív jellege 228
„modern" író 73
modern író mint az élet megfigyelője 52
– irodalmi időprobléma Mann életművében 179
– irodalom 333
– – elembertelenedése 15
– – és művészet szellemi kiüresedése 168

modern író uralkodó áramlatainak naturalisztikus alapjellege 321
– kapitalista élet 86
– kapitalizmus világa mint pokol 254
– kor művészete 95
– költő „szentimentális" művészete 98
– látszat-avantgardista és reakciós törekvések 185
– művészet 173
– – általános és sajátos problematikája 166
– – elszigetelődése a kapitalista társadalomban 156
– – szubjektív és objektív meghatározó elemei 167
– – tolsztoji kritikája 95
– – tragédiája 151–192
– nagyvárosi nyomor társadalmi ténye 110
– naturalisták 82
– novella 387, 390
– polgári művészet bírálata 94
– – – és kultúra circulus vitiosusa 169
– – regény 311
– – – központi stílusproblémája 56
– – szerelem és házasság 66
– reakció 190
– realisták 74, 80, 88, 90, 91
– – dialógusai 81
– – üres gyásza 90
– realizmus 91
– – képei 54
– regény 5
– – Scott-féle megújítása 176
– relativizmus hatása Hebbelre 343
modern részletek 73
– színház 421
– szubjektivitás 199
– – helye a mai társadalom összképében 199
– társadalom ellen érzett gyűlölet 7
– „többidejűség" 180
– tragédia 332, 429
– – mint irodalmi kísérletezés 333
– zene 184
modernizálás 5–28
– általános módszertani problémája 9
modernizmus 328
modor határa 207
módszer művészi kivitelezés 122
– „tudományos egysége" 117
molière-i szolgáló problémája 97
„Molotov vagy Koestler" 316
monománia 107
monopolkapitalizmus szolgálata 191
monopoltőke egyre szélesedő hatalmának kiterjedése 196
monoteizmus 352, 353
montázsdivat 321
monumentalitás és intenzitás határa 398
morális rang lépcsőzetessége 201
– problémák „morális" elmélyítése 197
Morante és a klasszikus realizmus 260
mozgalmas és változatos cselekmény 68
mozgási tér ábrázolása 84
mozgató ellentmondások antagonizmusának megszüntetése 274
múlt durva manipulációja 316

mult feltárása és a jelen 317
multtal való radikális leszámolás 162
munka és az élet viszonyának eltorzulása 369
– mint életforma 369
– tökéletessége 367
muzikalitás 391
műalkotás valódi művészi totalitása 49
„műveletek szakadatlan láncolata" 290
művész problematikája 208
– szubjektív tartása 211
– világnézete 229
– viszonya saját tevékenységéhez 94
művészek magányossága 196
művészet dekadenciája 96
– elembertelenedése az imperialista korban 170
– elhalása 170
– elszigetelődésének kezdete 156
– és az élet ellentéte 155
– – – – viszonyának transzcendens tragikussága 370
– és élet felbomlásának alapelve 256
– és filozófia embertelenné válása 96
– és nép 94
– és tudomány produktumai közötti különbség 387
– mint a valóság meghódításának útja 155
– mint élettől elidegenedett elv 96
– mint életmegnyilvánulás 373
– mint társadalmon belüli gyakorlat 211
művészet népiségének kérdése 98
– társadalmi jellege 156
– vallásos alapbeállítottsága 95
művészi ábrázolás fontossága 303
– alkotó munka 255
– „derekasság" 373
– eredetiség 309
– eszközök kifinomítása 69
– forma alábecsülése 258
– formák felbomlása a kapitalizmusban 93
– – mint eszközök 92
– gyakorlat társadalmi funkciója 212
– igazság 17
– játék tág tere 207
– lelkiismeret rousseauizmusa 367
– munka 372
– okosság 197
– szubkejtivitás 232
– tevékenység 133
– – mint a társadalmi cselekvés egy fajtája 208
– – mint elkülönült foglalkozás 95
– – válogatás elve 230
– – elveinek világnézeti kiküszöbölése 251
– visszatükrözés 257
művésztragédiák 167

N

Nadeau Beckettről 243
nagy egyéniség 274
„nagy emberek" 123
nagy emberek élete 344

nagy emberek szubjektív és objektív jelentősége 348
– epika naiv realizmusa 131
– francia forradalom 104
– – hagyományai 125
– játék szimbóluma 410
„nagy művészet" 35
nagy művészet és a népiség összeforrottsága 100
– német tragédia alapproblematikussága 333
– novellaforma 52
– orosz realizmus története 150
– polgári forradalom kora 42
– realista író 86
– – írók illúziói és tévedései 91
– – – világnézete 41
– – jelenkori regény 22
– – művészet formái 86
– – remekművek gazdagsága és változatossága 49
– realisták 58, 118
– – és a társadalmi fejlődés ábrázolása 46
– – kompozíciójának belső igazsága 49
– realizmus 32, 40, 101, 130
– – alapfeltétele 40
– – hanyatlása 32
– – hagyományainak megmentése 100
– – „kegyetlensége" 41
– – kezdődő hanyatlásának kora 22
– – művészi alapjai 34
– – naturalista felbomlása 66
– – orosz társadalmi alapja 38
– – szubjektív feltétele 40, 42
– – társadalmi feltételei 38
nagy művészet tolsztoji továbbfejlesztése 81, 101
– – továbbfejlesztése 32
– – tradíciói 33
– társadalmi ellentmondások ábrázolása 73
nagyság ábrázolása 37
„nagyszerű halál" 345
nagyvárosi élet sivár prózája 58
– individualisták lelki és erkölcsi gerinctelensége 112
– magány költői ábrázolása 109
nagyvárosok élete 109
„nagyvilág" eltűnése 165
– és a nép 191
– lehetősége 161
– objektív eltűnése 164
„nagyvilágba való kitörés" 163
naiv költők 98, 130
naivan boldog életerő biztos öntudata 383
napi eseményekre irányuló perspektíva 233, 235
napjaink realista művészetének feladatai 251
Naphta mint a fasizmus katolizáló előformája 143
Napóleon mint „un prefesseur d'energie" 104
napóleoni felemelkedés 104
nárcizmus 157
naturalista alapjelleg 230
– állapotszerűség 255
– dráma 34
– egyhangúság 123
– és társadalomkritikai mozzanat 333
– fejlődés 21
– forma 118

naturalista hitelesség 18
– módszer 27
– program 121
– „szabadszínpadok" 33
– tévedés 18
naturalisták 27, 83
– és „romantika" 50
– megértése 46
naturalisztikus elvek 19
naturalizmus 5, 20, 32, 33, 34, 69, 95, 112, 116, 126, 127, 229, 235, 244, 250, 251, 252, 263, 264, 320, 321, 360, 423
– alapproblémája 321
– és a kapitalista próza 50
– és a romantikusan retorikus monumentalitás egyesítése 125
– győzelme 230
– irodalmi és kritikai képviselői 33
– közhelyszerű szűkössége 37
– monotón átlagossága 123
– plebejus tendenciái 112
– problémái 251
– szürke átlagossága 122
„ne állj ellen a gonosznak" 41
negatív jellegű perspektíva 196
– szkepszis 203
néger szobrászat 34, 102
48 utáni korszak 43
– – nyugati realizmus 67
– – nyugat-európai realizmus lényeges negatív vonásai 45
48-as forradalom 37
– demokratikus forradalom ideológiai előkészítése 102
„nem irodalmi" irodalom 224
nem ördögi nagy művészet 192
– tragikus korok 333
nem-értés tragédiája 355
német citoyen 149
– dekadencia 142
– életút eltorzulása 159
– értelmiség és a „hatalomvédte bensőség" 138
– – visszaszorulása a tiszta bensőség „kisvilágába" 190
– értelmiségi átlaga 182
– és nemzetközi antidemokratizmus kölcsönhatása 165
– eszmekultúra 129
– esztéták világa 372
– fasizmus 261
– fejlődés 38
– hybris 158
– ideológia 136
– imperializmus 140
– – társadalmi fejlődése 163
– klasszika 209
– „konzervatív kultúreszme" 149
– kultúra és az orosz irodalom 150
– kultúrhagyományok XIX. századi változatának története 132
– l'art pour l'art 372
– lényeg 185
– naturalizmus drámairói 36
– nemzeti egység 37
– nép tragédiája 180
– nyomorúság 138, 150
– összeomlás 158
– polgár 140
– – benső problematikája 138
– – önlealacsonyodása 148
– polgári demokrata 159
– – felemelkedés hajnali derengése 222
– – líra 390
– polgárság 127
– – napi hangulatai 127

német prefasiszta ideológia legfontosabb motívumai 184
– psziché 158
– reakció 238
– sovinizmus 238
– szellem 163
– – újjászületése 151
– szellemiség „hatalomvédte bensősége" 164
– valóság schilleri kifejezése 159
– világnézet kérdése 141
Németország demokratizálásáért folytatott harc 141
– összeomlása 186
németség világmegváltó hivatásába vetett „tisztán szellemi" hit 185
nem-példaszerű kivétel 135
nemzetiszocializmus 178, 188
nép mint különböző demagóg eszmék tárgya 189
népi élet 169
népiség és a nagy művészet közötti összefüggés 99
„népiség" fetisizálása 185
népiség tendenciája 97
„népközösség" 186
nevelés dialektikája 161
– hatása 422
– modellje 279
„nevelési regény" 143, 157
– – és *Az új ember kovácsa* 305
nevelő és a növendék közötti feszültség 288
nevelődési folyamat 215
nevelői elem 140
Nietzsche „megmentése" a demokratikus gondolatvilág számára 142
nietzschei világnézet dekadens-prefasiszta lényege 174
nihilista cinizmus 284
nihilizmus 241, 265, 284
normális emberi viszonylatok 324
– és eltorzult kategóriái 252
– – – problémája 252
– és nem normális gyermek nevelése közötti különbség 301
„normális" nihilista avantgardizmus 230
normális regényszerkezet és *Az új ember kovácsa* 306
– szovjet emberek 276
– zene „istállói melege" 166
norvég fejlődés „normális" vonásai 38
– irodalom 38
– társadalmi fejlődés 38
novella 313, 314, 386, 387, 389, 426
– és a regény esztétikai viszonya 313
– – – – terjedelmi különbsége 387
– igazsága 314
novellaforma lényege 387
nő kettős kizsákmányolásának kapitalista szörnyűségei 66
növekvő munkamegosztás falu és város között 57

NY

nyelv archaizálása 17
nyelvi archaizálás naturalisztikus jellege 18
– archaizmus a történelmi regényben 19
– modernizálás 20
– – mint az archaizmus antinomikus ellentéte 20

nyelvi archaizálás szükségessége 20
nyelvművész célja 20
nyerserejű művészet 390
nyugat-európai értelmiség 36
– irodalmi dekadens vonásai 38
– realizmus hősei 77
nyugati ábrázolási módok 321
– elidegenedett szkepszis 328
– tendenciák analógiája 330

O

objektív idő halott volta 177
– valóság elismerése 203
– – fontosság-aránya 177
– – lényege 274
– – szubjektivisztikus megszüntetése 202
– – tagadásának avantgardista stílustörekvése 201
– valósággal való leheletnyi érintkezés 197
objektív-epikai világábrázolás 180
objektivitás „alattomossága" 202
– megvalósulása 231
– szorongató hatalma 196
– „világnélkülisége" 198
„objektumok totalitása" 52
objektumok totalitásának ábrázolása 55
ógörög etika 291
Oidipusz-séma 358
ókori szerelem 13
– városállamok etikája 285
olasz nemzeti egység 37
– novella mint a modern polgári regény előfutára 313
olcsó színpadi érzelmesség megvetése 262
orosz „Ancien Regime" 104
– fiatalság napóleoni álmai 104
– forradalom világtörténelmi jellege 40
– grazsdanyin-szellem 150
– irodalom európai hatásának lényege 36
– – hatása 34, 35, 38
– – hősei 37
– – mint a jelenkor klasszikus irodalma 36
– – mint az orosz nép lelkiismerete 150
– – vezetőszerepe 34
– kapitalizmus „ázsiai" jellege 62
– parasztkérdés 51
– parasztság sajátos helyzete 41
– polgári forradalom 74, 100
– társadalom és Tolsztoj világnézetének fejlődése 69
– – fejlődése 64
– valóság „két nemzete" 49
Oroszország kapitalista elmaradottságának jellege 39
– „szent" irodalma 150
osztály tragédiájának drámaisága 341
osztálytársadalom antagonisztikus ellentmondásainak megszüntetése 273
osztálytársadalmak antagonisztikus jellege 267
– átlagembere 284
– kollíziói 295
osztálytársadalmakban és a szocializmusban fellépő kollíziók minőségi különbségei 297

Ö

önábrázolás 304
öncsalás 222
önelemzéssel szerzett önismeret 106
önéletrajz 275
– alanyának és tárgyának eluralkodása 304
– fő tárgya 304
– tartalma 305
önéletrajzi elbeszélés 275
– elem *Az új ember kovácsá*ban 303
– elemek 304
önélvezet 209, 211, 212
„önfegyelem" 288
önirónia 200, 203, 216
önkényesség 365
önmagában való tökéletesség 367
önmagát megszüntető művészlét 173
– megteremtő objektivitás 228
önmagunkkal folytatott kísérlet 105
önmarcangoló bűnbánat 285
– – és a nihilista cinizmus hamis dilemmája 284
önmegvetés 252
önutálat 265
önzés 105
– leküzdésének kérdése 114
ördög érzéki megjelenése 171
– mint a meglevő lelki energiák felszabadításának szimbóluma 172
ördögi elem hiánya 172
– princípium 175
öregkor egyetemessége 153
öregedő Tolsztoj műveinek költőisége 59
örök absztraktság magánya 397
„örök" condition humaine 254
örök mulandóságok elkerülhetetlenségének hangulata 381
– „nem" 362
öröklés és környezet tana 112
„ősjelenség" 110, 111
összefüggés a főalakok lélektana és a külvilág között 10
összhang és disszonancia funkciójának tudatos visszájára fordítása 170
„őszinteség" 257
őszintétlenség 222

P

pántragikus elmélet 349
„pántragizmus" 300, 334
parabolajelleg 260
paraszti anarchia 290
parazita-lét 76
„parázna istenek" koncepciója 13
párhuzam Goethe és Mann között 154
párizsi kommün 37
patologikus 36
– alap 114
patológiai eset 429
patrícius polgárság 132
pedagógia mint „szakma" 267
– problémái 267
„pedagógiai hőskölteményi" 305
– – önéletrajzi jelleg 275
periferikus hősök 162
permanens és univerzális szorongás, fatalista rettegés legyőzése 266
perspektíva 110, 223, 234, 235

perspektíva és a formálási kérdések közötti összefüggés 233
– és a lényeg elvesztése 197
– és a terminus ad quem 233
– és típus eleven kölcsönhatása a költészetben 238
– konkrétságának foka 233
– megvalósulásának miliője 216
– problémája 205, 230, 238
– puszta létezése 216
– szerepe 232, 235
– típusai 233
perspektíva-nélküliség 236
perspektívátlanság 196
perspektíva-választás mint állásfoglalás a szocializmus kérdésében 241
perspektivikus jövő 278
perverz kultusza 224
pesszimista irónia 134
pesszimizmus 334
– „előkelősége" 265
pétervári nyomor és az „ősjelenség" 111
pillanat goethei rögzítése 126
pillanatok etikája 416
poéta 347
poétikus dráma 386
polgár 126
polgár nyomában 126–151
polgárháború korát ábrázoló művek 271
polgári álelméletek köde 273
– állam szétzúzása 268
– becsület 349
– – összeomlása 340
– dekadencia és a szocialista realizmus szembeállítása 237
polgári álelméletek perspektívátlansága 237
– demokrácia válsága 184
– – világválsága 187
– dráma centrumnélkülisége 343
– egyéniség mint „személyiség" 275
– élet 368
– – nyomorúsága fölötti porosz „győzelem" 136
– – prózai mivolta 6
– – prózája 50
– életideál teljesülése 373
– életvitel teljes veresége 210
– erkölcs krulli tagadása 217
– – válsága 294
– értelmiség 242
– – avantgarde-ja 179
– – fordulata 192
– – közvetlen ideológiai feladata 266
– forradalmi humanizmus 42
– forradalom döntő feladatai 37
– – problémái 74
– hatás 122
– hétköznapok 322
– hivatás 368
– – mint életforma 368
– humanizmus ideológiai bomlási tendenciája 190
– – korszaka 183
– – mint a közösségi élet kultúrája 190
– – mint megdönthetetlen dogma 187
– – valódi túlhaladása 189
– – humanizmus válságának objektív társadalmi megjelenési módja 189

polgári álelméletek vége 184
– ideológia 242
– – apologetikus szakasza 96
– – és a gyermeki egyéniség tisztelete 268
– – haladó szerepe 116
– – hazug volta 88
– individualizmus 271
– irodalom felfelé ívelő kezdeti korszaka 209
– korszakban működő egzisztenciák egyik fő ellentmondása 130
– közvélemény és Tolsztoj reakciós vonásai 93
– látókör foglyai 279
– morál 341
– művészet általános hanyatlásának korszaka 98
– Németország 126
– realisták 74
– realizmus 212, 311
– – döntő művészi problémája 56
– – hanyatlásának szakasza 15
– – nagy hagyományai 101
– – perspektíva-problémájának történeti áttekintése 245
– – válsága 34
– regény 11
– – hagyományainak továbbfejlesztése 200
– színház „kulináris" szerkezete 262
– társadalom demokratikus megújulása 212
– – elszigetelt egyéne 157
– – erkölcsi antinómiája 209
– – ideológiája 87
– – mai szociális és ideológiai válsága 237
polgári álelméletek megerősödése 311
– – 48 utáni fejlődése 42
– társadalomról a szocialistára való viharos átmenet ábrázolása 329
– tragédia 340
– tudatosság csúcspontja 128
– világ „irodalmi" szintű irodalma 224
– „zsenialitás" 273
polgáriság 368, 374
– és a l'art pour l'art 367
– mint maszk 368
– naiv eposza 377
polgárság 374
– élethangulata 384
– forradalmi korszakának etikája 291
– mint életforma 126
– mint megformálási elv 126
– tragédiája 341
– utolsó „hősi korszaka" 153
– – nagy képviselői 374
politika 354
– mint modern végzet 339
– tipikusan német fajtája 159
politikai tragédiák 354
politikai-társadalmi világreakció 190
polyteizmus 352
porosz reformisták 137
– „tartás" 136
– – belső törékenysége 136
poroszság 136
– emberi ellentmondása 156
pozitív hős negatív tulajdonsága 320
„pozitív hősök" 316
pozitivista „tudományos" módszertana 122

pozitivista-naturalista doktrína 122
primitív kielégülés 278
privatizálás 5–28
pro és kontra állásfoglalás 313
próbatétel 104
problémák felfedezésének és megoldásának magas szellemi színvonala 35
programszerű pártatlanság 7
proletár osztályharc és perspektíva 43
proletárdiktatúra 268
proletárforradalom 101, 268
proletariátus 242
– drámája 341
– első nagy önálló fellépése 116
– és a burzsoázia ellentéte 74
– forradalmi mozgalma 91
– igénye 37
provincializmus 98
prózai munka 369
pszichológia 363
pszichológiai nihilizmus 422
publicista Dosztojevszkij 113, 114
publicisztikai küzdelem 153
puritán aszkétizmus 209
puszta leírás 27
– „lelkiállapot" 260
– „miliő" 22
– morfológia 110
– zsenialitás hatása 369
pusztán individuális és tipikus vonások struktúrája és a perspektíva 233
– intellektuális meggyőzés 298
– szellemi lét hipertrófikus kifejlődöttsége 428
pusztulásra ítélt polgári élet 272

R

Raabe humora 162
raabei légkör értelme 163
rabszolgatudat 282
Raszkolnyikov mint a XIX. század második felének Rastignacja 103
– mint az új embertípus 102
raszkolnyikovi hatás 102
– monománia 107
reakció előrenyomulásának hivatalos ideológiája 179
– és nép ellentéte és harca 211
reakciós hangulat 6
– sznobizmus groteszk haláltánca 163
– vonások 41
reális gazdasági-társadalmi életalap átalakítása mint a szellem és kultúra gyógyulásának előfeltétele 191
realista ábrázolás 130
– és az antirealista irodalom útjai és a formai kritériumok 225
– irodalom és a cselekvő ember ábrázolása 87
– író 40
– írók 227
– – új helyzete 44
– regény 245
– tendenciák létezése és jelentősége 225
realisztikus művészi eszközök 7
realisztikus-fantasztikus groteszkek alapja 201
realizmus 124, 225, 245, 255, 264, 265, 319, 320
– elkerülhetetlen jelenléte 225

realizmus ellentmondásos gazdagságának megszüntetése 226
– és antirealizmus döntő esztétikai ellentéte 227
– és naturalizmus ellentéte 320
– fejlődése 116
– felbomlásának jelei 54
„realizmus győzelme" 121
– – Balzacnál 122
realizmus hanyatlásának döntő fogyatékossága 27
– – ismérvei 68
– – kora 11
– határai 227
– klasszikusai 27
– nagy hagyományai 92
– zolai továbbfejlesztése 116
– zsákutcája 43
regeneráció perspektívája 212
regény 386, 387
– epikus karaktere 73
– hagyományos elbeszélési módja 176
– és novella történelmi kapcsolatai 314
– szélessége 388
– társadalmi környezetének eltűnése 314
regénytől a novellához való visszavonulás 314
régészeti hitelesség 9
régi és új dialektikus harca 274
– – – realizmus stíluskülönbsége 68
– Oroszország „felfordulása" 59
– polgári humanizmus 96
– polgárság ereje az új élettel szemben 375
– realisták életrajzai 42
régi és új nagy dialógusai 80
– realizmus és a típus lényeges meghatározói 68
– – hagyományaival való teljes szakítás 121
– regényfogalom 386
relativitás 349
relativizmus 351, 352, 398
– hatása 363
– mint a tragédia forrása 360
– poézise 360, 361
– tragikus volta 361
relativizmusok 360
„rend" 179, 187
rend uralma 368
„rendes" bűnbánat 283
reneszánsz 96
„repedezettség" növekedése 196
reprezentálás különös formája 127
részletek 254
– funkciója Tolsztojnál 70, 71
– gazdasága és a belső szegénység elkendőzése 95
– igazsága 323
– problémája 228
– realista feldolgozása 251
– realizmusa 229
rettegés 266
rezignáció 222, 378
– ereje 375
riporter 120
robbanás szocialista jellegű átalakulása Makarenko elméletében és gyakorlatában 301
„robbanási elmélet" 300
robbanásos módszer 286
„robusztus naivitás" 166
rokokó 374

romantika „hatalomvédte bensősége" 138
romantikus centrumteória 400
– dilemma 123
– elemek 124
– esztétikusok 338
„romantikus" feladat 276
romantikus félelem 360
– filozófusok tragikumlátása 364
– hangulatok 276
– irónia 368, 406, 408
– szimbolizmus 308
– történelmi monumentalitás 16
romantikusan ironikus játék 407
romantikusság 361
„rossz végtelenség" 49

S

Sainte-Beuve kritikája a *Salammbô*ról 5, 6
– történelem ábrázolásának excentrikus jellege 6
saját belső ellenállhatatlanságba vetett hit 158
sajátos és belsőleg ellentmondásos dogmatizmus 249
– társadalmi átalakulások 247
Salammbô és a *Bovaryné* közti összehasonlítás 9
– és a szerelem 12
– és a történelmi regény hanyatlása 20
– tényleges hatása 11
sátáni elv 255
Schiller a naiv és a szentimentális költészetről 97
schilleri szembeállítás 130
Schopenhauer befolyása a *Buddenbrook-ház*ban 129
schopenhaueri pesszimizmus 350
Scott és a nép 25
sekélyes próza 11
séma és egyes esemény 334
– jelentősége 338
sematizmus 227
Semmi mítosza 243
– transzcendenciája 229
Semmire épülő avantgardista művészet 257
Shakespeare illúziói 41
– királyai 351
skandináv irodalom európai hatásának lényege 36
– – hatása 34, 35, 38
– – hősei 37
– – mint a jelenkor klasszikus irodalom 36
– – vezetőszerepe 34
sors és kedély egysége 193
sorsérzés meghatottsága 383
sorsfordulat 27
sorshangulat 381
sorsviszony problémája 352
söpredékuralom 183
sötétség mint a modern polgári kor magánya 114
spanyol tragédia 333
spontán művészi vízió ereje 332
– robbanás 291
Stendhal mint a hamis romantika foglya 118
– mint a szubjektivista pszichologizmus előfutára 33
stendhali „promesse de bonheur" 194
Sterne egyensúlyelmélete 401

Sterne emberlátásának mindenoldalúsága 401
– epizódjai 417
– érzései 414
– és Jean Paul formája 413
– etikussága 415
– formájának igazi lényege 412
– „igen"-je 415
– impotenciája 404
– káoszának immanens ritmusa 402
– metódusa 403
– szuverén játéka 407
– szuverenitása 404
– töredékessége 406
– válogatás nélküli zavarossága 411
stíluserkölcsi züllöttség 410
stílusok és a realizmus 225
– keletkezése 212
stiláris forma 203
– takarékosság 236
– tartás 28
Storm belső bizonytalansága 391
– élete 370
– epikai művészete 390
– értékelései 380
– formái 386
– látása 388
– lélekrajza 390
– lelki hajlandóságai 388
– lírai formájának lényege 391
– lírájának csúcsa 390
– – világa 385
– novellafogalma 386
– stílus-megoldása 390
– vallástalansága 380
– világa 376, 378
– világának emberei 385
Storm belső levegője 381
– – szürke levegője 377
Strindberg dialógusai 424
– drámai látása 427
– drámáinak tárgya 426
– – technikája 425
– drámaírói tehetségének határai és irányai 426
– ember- és világlátásának lényege 422
– erotikuma 427
– és a drámai forma felbontása 36
– és Ibsen ellentéte 423
– inorganikussága 430
– naturalisztikus korszaka mint epizód 430
– szerepe a drámatörténetben 430
– színházreformja 421
– töredékessége 430
– tragédiáinak témája 427
– világa 428
strukturális azonosság folytonossága 191

SZ

szabadság dialektikája 183
– és kötöttség kérdése 187
– és demokrácia elutasítása 239
– és rend ellentéte mint elvont ideológiai-esztétikai ellentét 189
„szabadság" külső formái 164
szabadság legyőzése 187, 188
– válsága 187
szabályos regény egyéni meséje 307
szakadás ember és a környezet között 125

szándékosan primitív egyszerűség 391
származás hatása 422
szatirikus fogalma 130
„szekuritás" átmeneti korszaka 242
szekuritás ideológiája 224
szélhámos mint a személyiség ma lehetséges önélvezetének tipikus alakja 217
„szellem- és értelemellenes mozgalmak" 154
szellemi és érzelmi bensőséggel való túlterheltség 162
szellemi-erkölcsi hasadás 186
szélső individualizmus 355
szélsőséges állásfoglalás 76
– lehetőség megvalósulása 73
– lehetőségek 77, 79
– sors 76
– szenvedély 76
szélsőségesen cselekvő hős 71
személyes élet „kisvilága" 161
„személyi kultusz" 316, 325
személyiség által kiküzdött és megszolgált önélvezet 221
– elveszítése 210
– élvezete 212
– legnagyobb boldogsága 193
– – szabású beteljesülése 222
– önélvezete 209, 212, 213, 217
– önfelbomlasztása 132
– szubjektivisztikus önélvezete 215
személyiségkibontakozás 276
szent egyszerűség 367
– hétköznapiság 378
„szentimentális" fogalma 130
– költészet jövője 98
szentimentális költő 131
– mozzanat 131
szentimentalitás 383, 392
szenvedély tisztán egyéni formájának patologikus túlfeszítése 75
szenvedélyek megtisztítása a kollízió által 301
– megtisztulása 292, 293
– tolsztoji ábrázolásmódja 75
szenzáció-amatőrség 414
„szép helyek" a dialógusban 424
szépség és az új realizmus ellentéte 109
szerelem elszigetelt képzete 13
– és házasság „modern" formája 66
szerelmi motívum 347
– szenvedély ábrázolásának sajátos formája az antik költőnél 13
– – biológiai háttere 215
szerep 221
„szétzúzott konvenciók" 183
szigor 281
szimbolikus cselekmény 425
– hatás 318
– szituáció 429
szimbolizmus 38, 320
„szimbólumok" 22
szimbólumok balladaian groteszk volta 426
színészi elem 221
színpadi rutin 421
– típusok 421
szintézis vágya 169
szkepszis 201, 328
szociális demagógia 149
– komponensek 49
szocialista élet feltételei 295
– ember keletkezése és kibontakozása 268
– építés egész rendszere 280

szocialista erkölcs 281
– értelemben vett normális 277
– (és kritikai) realizmus jogosultsága és haladó jellege 227
– forma 272
– forradalom új humanizmusa 42
– ideológia 315
– irány 272
– irodalom 269, 319
– környezet 276
– közösség 302
– lelkesedés és a „személyi kultusz" 326
– magatartás 302
– nevelés „eredeti felhalmozása" 271
– önéletrajz 273
– pedagógia 271, 272, 311
– – „eredeti felhalmozása" 271, 287, 302, 312
– – és a marxizmus klasszikusainak művei 270
– – eszméjének megszületése 311
– – fejlődéstörténete 267, 269
– perspektíva 216, 246, 250, 255
– – gyermeteg happy endiggé alacsonyítása 226
– – elvi elutasítása 240
– – elvont jellege 207
– – mint támogató elv 222
– realista 213
szocialista-realista irodalom általános jellemzője 271
szocialista realizmus 100, 207, 237, 315, 319, 320, 321
– – elmélete és a művészi szabadság 227
– – és Tolsztoj öröke 101
– – fellendülésének korszaka 316
szocialista realizmus kibontakozásának akadályai és gátjai 327
– – középponti problémája 315
– – megújhodása 316
– – szocialista perspektívája 237
– – új stílusa 330
– társadalom 285
– törekvések 255
– tudat 272, 327
szocializmus 100, 116, 149, 198, 212, 237, 238, 239, 242, 243, 246, 247, 248, 255, 256, 271, 272, 273, 275, 295, 306, 329
– apriori tagadása 246
– elkerülhetetlensége 198
– elkerülhetetlenségének elismerése 159
– ellenséges elutasítása 247
– elutasítása 240
– építése 276, 325
– és kapitalizmus közötti választás 266
– keletkezése 312
– keletkezésének története 268
– etikája 284
– felépítése 268, 301
– győzelme 272
– – előtti katarzis társadalmi szükségszerűsége 294
– lényege 125
– mai világa 316
– rendje 272
– tagadása 241
– társadalmi fejlődése 285
– tényleges megvalósítása 266
– útja 275
– világa 255
– világnézete 242
szocializmusba vetett hit 328

szocializmusból való kiábrándulás 328
szocializmushoz vezető személyes út 276
szocializmusnak a kommunizmusba való átnövése 268
szocializmusra irányuló erkölcsi fejlődés 286
„szociológia" 74
szofisztikus romantikus-antikapitalista kritika 239
szójáték 399
szolipszizmus 225
Szolzsenyicin aszketikus fukarsága 323
– elbeszélése és a naturalizmus 321
– elbeszélésének szimbolikus hatása 324
– és a perspektíva 318
– és az orosz hagyományok 324
– irodalmi helyzetének paradox sajátsága 324
– kompozíciója 318
- novella-formája 330
– sajátos novella-formája 322
– többi novellái 34
– történelmi pozíciója 219
szolzsenyicini részletek jelentősége 322
szórakoztató irodalom 197, 224
szorongás 224, 246, 249, 250, 252, 253, 257, 265, 266
– és a káosz leküzdése 249
– – káosz mint az avantgardista irodalom központi szubjektív és objektív tartalma 249
– hitelessége 257
szorongás költészetének objektív intenciója 257
– kultúrával szemben 293
– meghatározatlansága 254
– mint a világszemlélet apriorija 249
– mint az emberi lét örök sajátja 256, 258
– Semmitől 243
szovjet irodalom 270
sztálini dogmatizmus 226
– hagyomány ideológiai védőbástyái 315
– jelszavak rutinná-válása 325
– korszak apparátusának bürokratikus önkénye 326
– – „illusztráló irodalom" és a realizmus 320
– – mindennapjai és emberi alternatívái 319
– – szocialista realizmusának ellenzéke 321
– múltból származó jelenkor középponti problémái 327
– torzítások 330
– uralmi rendszer 316
sztálini-zsdánovi irodalompolitika 316
szubjektív álszubsztancia 230
– erotikus élmények általánosítása 429
- helytállás tisztán morális problémája 197
– idő mint az egyetlen valóságos idő élménymorzsája 177
– önkény legyőzése 187
– őszinteség 40
– tudat és az objektív valóság ellentétének költői kiélezése 201

szubjektivista különcségek 275
szubjektivitás bensősége 232
– ereje 410
– és a független külvilág 199
– és a rend kérdése 187
– korlátlan uralma 197
– legyőzése 187, 188
– válsága 187
szubjektivizálás 246
szubjektivizmus hirdetése 249
– mint a történelmi alakok lealacsonyítója 26
– mint a világfelfogás és megformálás végső alapelve 204
szubjektívvé vált eszmény 108
szubjektum által fontosnak vélt tartalom és a művészi objektivitás konvergenciája (vagy divergenciája) 231
– és objektum általánosítása 241
– szorongása 230
szuggesztió 144
szuverén szubjektív világ 177
szuverenitás 408
– játékos gesztusa 405
„szükséges anakronizmus" 17, 19
szükségszerű tévedések és illúziók 91
szükségszerűség 359
szürrealista „kompozíciók" 197
szürrealisták 321

T

„tandrámák" 203, 216
tapasztalatok tudatosítása 298
„tárgy" regénye 307
tárgyak teljessége Tolsztojnál 55
tárgyak teljességének ábrázolása 55
„tárgyak totalitása" 10
tárgyak totalitása mint a regény extenzív egyetemességének legjellemzőbb vonása 313
– túlfeszített objektív realitása 10
társadalmi alapok rokonsága 40
– apológia 224
– dráma 341
– elem 22
– élet 161
– ellentmondás sajátos absztrakciójának tartalma egy ember életében 79
– ellentétek állandó kiélesedése 152
– fejlődés igazsága 40
– folyamat átélése 42
– – intenzív átélése 49
– – puszta megfigyelője 42
– intézmények mint emberek viszonyai 123
– jelen új tényei 234
– különbség Ibsen és Tolsztoj „prédikációja" között 91
– környezet áthatolhatatlan sűrűsége 195
– körülmények 319
– lét és gondolkodás 186
– – és tudat ellentmondása 77
– meghatározások polifóniája 45
– objektumok mint az emberi viszonyok közvetítői 123
– perspektíva hiánya 89
– tartalmak 161
– új apriori elvetése 243
– valóság 164
– – aljas túlereje 88
– – puszta tendenciája 56
– – változásának tükrözése 55

társadalmi világ átalakulása 59
– vonatkozások kidomborítása 47
társadalmi-pszichikai keletkezési folyamat 111
társadalmi-történelmi és egyéni értelemben privát elemek kettőssége 23
– hic et nunc 232
– honnan és hová 232
– kor „hagyományos" realista egyénisége 180
– lét objektív lényege 232
– történés belső értelmessége 14
– valóság 234
társadalmilag légüres tér 268
– tipikus valóság 202
társadalmiság 251
társadalom lényegének „harmonikus elve 177
– plebejus rétegei 60
– szerkezete 261
– szerkezetének változása 109
– világa 169
társadalomból kifejlődő „alvilág" elszabadult erői 240
tartalmatlan irónia 90
tartalmi finomkodás és mélyülés 387
tartalom és forma 206, 303
– lényege 259
„tartás" 209
– diffamálása 201
– dilemmája 210
– elvesztése 210
– formalizmusa 135
– mint az új polgárság igazi etikája 134
– problémája 143
– vagy az érzelmi anarchia közötti dilemma 133
„tartás"-erkölcs értéktelensége 135
„tartás"-morál 134, 135
– és a poroszság 135
távlat 277
– aktivizáló és mozgósító ereje 277
– marxista felfogása 278
– mint reálisan létező fejlődési tendencia reálisan előrelátható következménye 277
távlatok szubjektív tudatosulása 277
technika virtuozitása 343
„technikai korszak" 239
tehetetlen szubjektivitás és értelmetlenül aljas objektivitás hamis dilemmája 88
tehetetlenség anarchiája 417
tehetség 231
– objektív nagysága 336
teljes ateizmus 430
– izoláltság 355
– szociológiai determináltság 343
– szubjektivitás jogossága 409
teljesség és zártság 194
témakör és a konkrét irodalmi téma összetévesztése 307
tényeket brutalizáló doktrinerség 407
teoretikus ember örök idegensége 399
teremtő szubjektivitás dialektikus kibontakozási folyamata 231
termékeny ellentmondások 248
termelési anarchia legyőzésének rendje 189
termelő erők progresszív fejlődése 96
természet fenyegető erői 197
„természetes" élet 89
természeti folyamat 383
terminus ad quem 237
„terra incognita" 107

testvérszerelem 14
tett mellett és ellen szóló érvek lélektani és erkölcsi dialektikája 104
– tökéletes és önelemző végrehajtása 105
tiltakozás az avantgardizmus uralma ellen 260
tipikus 389
– életút 53
típus és egyén dialektikus egysége 121
tipikus fogalmának dehumanizálása 235
– jellemek ábrázolása 55
– körülmények 55
– mint bizonyos életáramlatok legszélsőségesebb kifejezései 50
– szituációk konkretizálása 233
tipizálás 320
típusalkotás mint a „XIX. század" elavult öröksége 235
típusok totalitása 313
tiszta szellem „kisvilága" 191
XVII. és XVIII. század regény mint az eszmék irodalma 311
XIX. század eleji nagy realisták 116
– – elejének nagy realistái 60
– – történelmisége 102
– – századi realizmus története 101
XVIII. század angol realista regénye 23
– és XIX. század nagy realizmusának tradíciói 32
– század irodalma 116
– – nagy angol írói 51
Thackeray és a nép 25
– és Scott különbsége 25
Thackeray mint kritikai realista 23
– visszafordulása a XVIII. század regényeihez 23
Tolsztoj aktuális jelentősége a munkásmozgalom számára 29
– alakjainak változó mozgási tere 84
– cselekvő személyeinek tudata 47
– dialógusai 81
– egyedülálló epikus nagysága 57
– életműve 50
– és a „fennkölt érzés" 90
– és a hagyományok 96
– és a humanizmus fogalma 96
– és a művészet 92
– és a nagy realizmus viszonya 32
– és a negatív alak mint hős 85
– és a proletariátus szocialista mozgalma 46
– és a realizmus fejlődése 29–101
– és a regényforma 78
– és a tárgyak totalitásának gazdagsága 53
– és az új realizmus közötti formai-technikai hasonlóságok 87
– és az újabb realizmus közötti ellentét 79
– esztétikai nézetei 93, 96
– esztétikájának reakciós oldalai 96
– fantáziája 58
– fejlődése 46
– helye a világirodalomban 29
– helyes kérdésfeltevése 48
– hősei 47
– humanisztikus tiltakozása 100
– humanizmusa 99
– illúziói 41
– irodalmi működése 32

Tolsztoj írói hanyatlása 92
– – hatásának konkrét elemzése 39
– – nagysága 100
– iróniája 65
– kedvelt hősei 77
– keresztény-plebejus álma 128
– költői műve 93
– – világossága 75
– mint a klasszikus realizmus utolsó nagy képviselője 101
– mint a nagy realisták utóda 78
– mint a parasztforradalom tükre 41
– mint a polgári realizmus utolsó nagy klasszikusa 100
– mint „az orosz forradalom tükre" 29
– mint forradalom előtti író 51
– mint korának utolsó nagy polgári realistája 49
– mint költő 89
– mint művész 46, 50
– mint „ódivatú" elbeszélő 92
– mint sajátosan modern író 33
– mint „szubjektív művész" 31
– mint világtörténelmi jelentőségű művész 30
– műveinek lenini értékelése 29
– művészi nagysága 91
– nagy dialógusai 80
– – regényei 50
– paradox nagysága 48
– polémiája 97
– reakciós korlátoltságai és illúziói 92
– realista zsenialitása 75
– realizmusának elvei 32
– regényeinek falusi idillje 51
– romlatlan ízlésű parasztja 97
Tolsztoj társadalomkritikai tevékenysége 30
– tematikus közeledése az európai irodalomhoz 52
– történelemfilozófiája 35
– történelmi jelentőségének lenini megértése 31
– végső kompozíciós elvei 60
– véleménye az államról és a társadalomról 61
– világának realizmusa 76
– világhíre 29
–világnézete 91
– – és művészete 89
– világnézeti problémái 85
tolsztoji ábrázolás hangja 93
– – módja 93
– antinómia 209
– esztétika alapvonala 96, 97
– – pozitív oldalai 96
– esztétikai paraszti plebejus-humanizmusa 96
– felfogás ellentmondásai 97
– hősök élete 79
– jellemek 83
– képek 54
– művészet lényegének hamis megítélése 31
– – sajátos vonásai 39
– – szociális alapjának hiányos feltárása 29
– – univerzális jellege 30
– művészetkritika 93
– örökség központi kérdése 96
– – termékeny feldolgozása és továbbvitele 101
– paraszt 98, 99
– realizmus 39

tolsztoji realizmus és a szocialista realizmus viszonya 101
– – hatása 100
– – vívmányai 101
– regények eposzszerűsége 35
– stílus kialakulása 32
– – sajátossága 33
– szélsőséges helyzet 71
– szerkesztési mód 71
– vallásos élmény 209
– világ 62
– – gazdagsága 77
– – – és mozgalmas elevensége 84
– világfelfogás reakciós oldala 96
tomista katolicizmus etikája 283
tónusegység 389
torzulás képmása és a torz képmás 230
totalitás 314
– meghatározott mozzanatai 180
tökéletes osztály-lét 343
– tragédia 332
tökéletesség 367
tökéletesség-ideál 373
tőkés szabad verseny legyőzésének rendje 189
tömeg jelenlétének művészi élménye 308
– mint az ábrázolás legfőbb tárgya 306
tömegek teljesítménye 161
történelem lélektelenítése és embertelenítése 20
– modernizálása és egzotikus átalakítása 17
– privatizálása 20, 22, 23
– privatizálására irányuló törekvés 21
történelmi alakok modernizálása 9
– dráma 19
– – sajátos problémája 18
– epika lényege 18
– érzés 383
– háttér hiánya 74
– – mint a jelen ábrázolásának gyöngített formája 22
– környezet egzotikussá válása 14
– nagyság 274
– relativizálódás 201
– regény 15, 20, 21
– – általános nyelvi hangja 17
– – klasszikus korszakának írói 14
– – nyelvének kérdése 17
– – nyelvi kifejezési eszközei 17
– – ősi hagyományai 8
– – sajátos problémája 18
– – új fejlődési szakasza 5
– struktúra változásai 195
– szükségszerűségek 348
– tárgyválasztás 157
történés fátuma 265
történések érzéki súlya és szimbolikus jelentősége 389
törzsi társadalom ókori felbomlásának sajátos formái 13
tragédia 292, 293, 333, 334, 338, 341, 342, 345, 350, 363, 370, 378, 383, 412
– alapjának szociológiai tipikussága 342
– belső befejezettsége 334
– érzése 365
– és a puszta létezés 349
– és az ember maximuma 337
– és idill 384
– hivatása mint „erkölcsi intézmény" 292

tragédia mint a dráma csúcspontja 364
– mint életszimbólum 336
– mint esztétikai forma 338
– problémája 334
tragédiák sorsszerűségének érzése 384
tragikomédia 363
tragikomikus dacosság 260
tragikomikusan egyeduralkodóvá vált szubjektum 197
tragikum 294, 295, 333, 356
– hangsúlyai 234
– légköre 201
tragikummá fokozódó drámaiság 330
tragikus 337
– atmoszféra 428
„tragikus bűn" 300
tragikus dialektika anyaga 364
– dialektikusság 343
– érzés 337, 364
– és a személyiség önélvezete 222
– és komikus egyesítése 201
– költő 337
– megoldás 332
– mint cél 365
– séma 334
– sémák új tartalma 332
– sors-elgondolás 345
„tragikus vétség" 339
tragikus vízió 332, 357
tragikusság 364, 370, 378
– morálon kívül való helyezése 350
transzcendencia fölhasználása 229
transzcendens valóság 254
– vonatkozás 254
„tua res agitur" 161
tudat eltorzulásai 202
tudatos életstilizálás 368
– fegyelem 288
– stilizálás 391
tudatosság csúcsai 206
tudattalan kultusza 190
„tudományos lelkiismeret" 394
– módszer 117
tudományos monográfia 387
túltengő szubjektív élmény 177
„túlzás" 70
Turgenyev és a 48-as forradalom veresége 51
tükörkép mint a költő világ-ábrázolásának szimbóluma 408

U

ugrás a szubjektív vélekedés és objektív megvalósulás között 231
új demokrácia 42
– élet dialektikus volta 332
– – tartalmai 332
– életanyag és új tartalom 303
– ember 269
– emberért folytatott harc 305
– embertípus 102
– Faustus ördöge 172
– humanizmus keletkezése 189
– irodalom „romantikus" dilemmája 124
– istenség 346
– „nagyvilág" útja 192
– parazita életalap „természetes" kiszélesítése 59
– realizmus módszerei 5
– szocialista ember keletkezése 276
„új tárgyilagosság" 321

új tartalmak sémát módosító jelentősége 332
– típusú realista 43
– történelmi regény 5
– tragikai forma 334
újabb realisták 79
– realizmus 80
– – tipikus kiábrándulási regénye 87
újfajta sorstragédia 428
újnémet-polgári psziché 145
unalom 166
Unbehagen an der Kultur 293
undor 252, 265
univerzális és uniformizáló technikai fejlődés 240
uralkodó osztály ideológiája 293
– osztályok kultúrája az imperializmusban 164
– reakciós áramlatok 128
– szorongás hatása 250
út mint maga az érték 416
utópia 137, 138
utópikus perspektíva szerepe 238
– szocializmus 121
utópista álmok 276
– perspektíva 216
utópizmus 116

Ü

üres absztrakció 256

V

választút az érzelmi anarchia és tartás között 135
vak szorongás fogsága 253
vakon hivő kereszténység 430
valeur-különbségek 427
vallásos obskurantizmus 39
valódi avantgardizmus 224
– irodalom társadalmi-történeti lényege 257
– néppel összefonódó személyiség vonásai 275
válogatás intenzitása 231
valóság adekvát költői visszatükrözése 232
– alkotási folyamata 128
– és az eszme közti szakadék 131
– és az eszmény ellentéte 278
– és távlat összefüggése 279
– győzelme a hamis tudat minden fajtája fölött 202
– költői visszatükrözési módja 68
– meghatározásainak intenzív totalitása 197
– megváltoztatásának hatóereje 62
– művészi tükröződésének sajátossága 312
– szélsőségesen szubjektivista eltorzítása 178
valósághoz való optimista viszony 210
valóságtól való szorongás 246
„valóságon túli" világ 229
valóságos eredetiség 226
„valóságos" idő 177
valóságos kollíziók 295
– realizmus feltétele 55
– „rend" 187
– személyiség 275
válságok és kollíziók Makarenkónál 310
válságos fejlődés 310

Varázshegy mint a demokrácia és reakció közötti ideológiai harc 142
– mint szellemi párbaj a német állampolgár lelkéért 143
– sajátságos időproblémája 180
– szanatóriuma 143
varázsló és varázsolt fantasztikus hipnózisa 157
város gyarapodó társadalmi súlya 57
végtelen 412
– melódia 411
– – mint életszimbólum 412
végtelenség 412
végzet 340
véletlen mint a szocialista életvitel szükségszerűség 310
„véletlenszerű" család 109
világ és az ember társadalmi meghatározottságai 250
„világ iránt érzett csömör" 166
világ mint a transzcendens Semmi allegóriája 230
– szubjektív tükröződése és a dolog 200
– véres káosszá való átváltoztatása 178
„világ tükre" 126, 127, 131
világhatások 102
világkép káosza 249
világmitológiai apparátus 349
világnézet kettős jelentése 248
világnézeti alap 232
világszubsztancia „kozmikusan" lehetséges maximuma 178
világtörténelmi momentum 353
– pillanatok 348
vilmosi kor „hatalomvédte bensőségének" légköre 163
visszavétel mozzanata 174
visszavonulás ábrázolásának tolsztoji módja 77
viszony az író magatartása és a valóság konkrét totalitása között 228
viszonyok törvényszerűsége 348
vízió pillanata 338
„vonala" iparosítási regények 321
voltaképpeni valóság 228
vulgárszociológia 31
– a költői szubjektivitás társadalmi megalapozottságáról 40
vulgárszociológusok a Tolsztoj-ábrázolta személyekről 46

W

weimari köztársaság 141
wertheri hatás 102

Z

Zeitblom humanizmusa 181
– mint a dolgozószoba „kisvilágába" száműzött új Faustus 181
– mint „középalak" 182
zene történelmi helyzete 165
zenésztragédia 175
Zola Balzacról 119
– *Bovarynéről* 118
– elszigeteltsége kora társadalmi életétől 120
– és a „realizmus győzelme" 121
– és a Zola-iskola áltudományos elméletei 43
– mint bátor és meggyőződéses demokrata polgár mintaképe 125

Zola mint a magánélet történetírója 116
– mint az impresszionizmus híve 125
– naturalista „kísérleti" regénye 120
– társadalmi és politikai nézetei és művei társadalomkritikai tendenciája 121
– – módszere 122
– viszonya a valósághoz 120
zolai ábrázolásmód 122
– naturalizmus 307
– naturalizmusra való visszahatás 11

ZS

„zseniális magányosság" 273
zsenialitás 273

Névmutató

A

Aiszkhülosz 263
Alfieri, Vittorio 332, 333
Andersch, Alfred 242, 243
Antoine, André 421
Anzengruber, Ludwig 420
Ariosto, Lodovico 100
Arisztotelész 263, 291, 292

B

Balzac, Honoré de 6, 12, 14, 15, 32, 33, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 52, 58, 59, 60, 61, 69, 71, 72, 73, 77, 78, 87, 98, 100, 103, 104, 105, 106, 109, 110, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 127, 128, 130, 152, 167, 171, 195, 205, 229, 234, 238, 248, 311, 313, 315
Baudelaire, Charles 16, 279
Beckett, Samuel 227, 230, 235, 243, 250, 251, 264, 328
Beethoven, Ludwig van 96, 175
Benn, Gottfried 196, 227, 241, 243
Bergson, Henri 177
Bismarck, Otto Eduard Leopold 346
Blake, William 199
Bloch, Ernst 196
Bloch, Jean Richard 293
Boccaccio, Giovanni 313, 314, 388
Bolivar, Simon 162
Bouilhet, Louis 44
Bourget, Paul 11, 112
Böll, Heinrich 328
Brandes, Georg 14, 15
Brecht, Bertolt 261, 262, 263, 264, 328
Brentano, Clemens 406, 407
Broch, Hermann 250
Bromfield, Louis 244, 245
Browning, Robert 102, 365
Bruno, Giordano 168
Burnham 243, 246, 291
Büchner, Ludwig 149, 150
Byron, George Noël Gordon 365

C

Calas, Jean 125
Camus, Albert 236
Carlyle, Thomas 398
Cervantes, Miguel de Saavedra 100, 398, 402, 406

Chamisso, Adalbert von 143
Chateaubriand, François René 9, 123, 328
Conrad, Joseph 197, 206, 247, 248, 314, 315, 322, 324
Cooper, James Fenimore 58

CS

Csehov, Anton Pavlovics 47, 48, 103, 245, 246, 259, 260, 314
Csernisevszkij, Nyikolaj Gavrilovics 31, 81, 82

D

Daladier, Edouard 125
Daumier, Honoré 398
Defoe, Daniel 32, 42, 57, 109
Dickens, Charles 103, 122, 123, 152, 234, 279
Diderot, Denis 242, 319
Dilthey, Wilhelm 177
Dos Passos, John 235
Dosztojevszkij, Fjodor Mihajlovics 34, 102–115, 142, 171, 174, 199, 236, 239, 242, 255
Doyle, Conan 224
Dreyfus, Alfred 120, 125, 293
Dumas, Alexandre 118
Dürrenmatt, Friedrich 263

E

Eckermann, Johann Peter 159
Eckhard 283
Eliot, Thomas Stearns 198
Emerson, Ralph Waldo 103
Engels, Friedrich 13, 34, 36, 38, 55, 120, 121, 150, 248, 312
Eörsi István 151, 262, 335, 339, 345, 347, 356, 361, 362, 371, 375, 379, 381, 382, 386, 392, 408
Ernst, Paul 34, 36, 363
Erzsébet I. 351
Euripidész 13

F

Fagyajev, Alekszandr Alekszandrovics 316
Faulkner, William 291
Fegyin, Konsztantyin Alekszandrovics 276
Ferguson, Adam 96
Feuerbach, Ludwig 150
Fielding, Henry 23, 32, 51
Flaubert, Gustave 5–28, 32, 33, 34, 35, 43, 44, 46, 56, 68, 69, 87, 88, 111, 117, 118, 120, 122, 123, 124, 177, 195, 238, 239, 245, 313, 372
Fontane, Theodor 136, 200, 373
Fourier, François Marie Charles 116
France, Anatol 212, 237, 293
Freud, Sigmund 164, 190, 293
Freytag, Gustav 42
Fritsche, V. M. 31, 93
Fučik, Julius 276

G

Garcia Lorca, Federico 247
Garborg, Arne 39

Gáspár Endre 170
Geoffroy de Saint Hilaire, Etienne 117
George, Henry 41
George, Stefan 174
Gide, André 198, 199, 200, 227, 255, 256, 259, 291
Giotto di Bondone 393
Goethe, Johann Wolfgang 15, 18, 19, 42, 74, 78, 95, 98, 99, 102, 105, 106, 124, 125, 126, 127, 129, 130, 131, 134, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 159, 161, 162, 165, 168, 170, 171, 172, 175 193, 199, 210, 212, 238, 255, 282, 304, 309, 310, 328, 332, 345, 390, 393, 395, 396
Goldsmith, Oliver 51
Goldwin 406
Goncourt, Edmund 6, 32, 112, 420
Goncourt, Jules 6, 32, 420
Goncsarov, Ivan Alekszandrovics 70, 94
Gorkij, Makszim 17, 30, 32, 66, 100, 101, 111, 113, 150, 261, 272, 273, 275, 276, 277, 279, 281, 286, 288, 289, 290, 295, 297, 298, 299, 301, 302, 304, 305, 306, 307, 308, 310, 311
Gotthelf, Jeremias 390
Grillparzer, Franz 336, 349, 359
Groth, Klaus 373

H

Hamsun, Knut 39, 142
Hauptmann, Gerhart 18, 19, 237, 321
Háy Gyula 307
Hayes 224
Hebbel, Friedrich 18, 19, 332–366, 380, 423, 428
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 49, 52, 55, 56, 99, 128, 137, 141, 150, 249, 274, 322
Heiberg, Gunnar 359
Heidegger, Martin 164, 177, 190, 283
Heine, Heinrich 149, 150, 162, 238, 239, 240, 242, 248, 390, 391, 392, 398
Hemingway, Ernst 197, 198, 206, 248, 314, 315, 322, 323
Herder, Johann Gottfried von 156
Hettner, Hermann 398
Heyse, Paul 369, 370
Hitler, Adolf 144, 146, 179, 182, 183, 184, 190, 240, 246, 262
Hobbes, Thomas 242
Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 143, 206, 229, 230, 407
Hohenzollern-dinasztia 137
Holbein, Hans 374
Homérosz 50, 53, 57, 58, 97, 130, 291
Hölderlin, Johann Friedrich 149, 150, 191
Hugo, Victor 123, 124, 125, 311
Huysmans, Joris-Karl 112

I

Ibsen, Henrik 34, 35, 36, 37, 38, 91, 96, 103, 111, 126, 234, 245, 246, 259, 260, 333, 356, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428
Ionesco, Eugène 263

J

Jacobsen, Jens Peter 21, 22, 23, 387
James, Francis 376
Joyce, James 198, 227, 229, 230, 240, 261, 264
Jünger, Ernst 227

K

Kafka, Franz 224–266, 328
Kalinyin, Mihail Ivanovics 270
Kant, Immanuel 97, 131, 267, 283
Kassner, Karl 337, 340, 347, 365
Keller, Gottfried 17, 127, 130, 131, 143, 152, 206, 314, 328, 369, 370, 372, 373, 374, 375, 386, 389
Kerr, Alfred 406
Kierkegaard, Sören 249, 253
Klages, Ludwig 190
Kleist, Heinrich von 141, 294, 334, 426
Klopstock, Friedrich Gottlieb 97
Koeppen, Wolfgang 264
Koestler, Arthur 246
Korolenko, Vlagyimir Galaktyionovics 277
Krassó Miklós 210
Krupszkaja, Nagyezsda Konsztantyinova 270
Kuhn, Emil 336, 358, 370, 378, 385, 388

L

Lafargue, Paul 120
Lajos Fülöp 119
Lajos XIV. 24
Lassalle, Ferdinand 159, 162
Lawrence, David Herbert 250
Le Sage, Alain-René 49, 303
Lehsing, Elise 336
Leibl, Wilhelm 374
Lenin, Vlagyimir Iljics 29, 30, 31, 39, 40, 41, 46, 59, 62, 74, 91, 92, 99, 150, 268, 270, 278, 285, 288, 291, 298, 300
Lessing, Gotthold Ephraim 53, 137, 150, 162, 222, 292, 294
Lewis, Sinclair 235, 244, 245, 247, 261
Liebermann, Max 230
Liliencorn, Detlev von 391
Lillo, George 319
Lorrain, Claude 115
Ludwig, Otto 351, 358, 359
Luxemburg, Rosa 31

M

Maeterlinck, Maurice 34, 250, 428
Mailer, Norman 264
Majkov, Apollon Nyikolajevics 114
Makarenko, Anton Szemjonovics 267–312
Manet, Édouard 125
Mann, Heinrich 159, 212
Mann, Thomas 126–266, 224–266, 390
Marlborough, John Churchill 26
Martin du Gard, Roger 213, 236, 237, 255, 259

Marx, Karl 13, 34, 36, 38, 62, 96, 120, 149, 150, 190, 191, 195, 201, 205, 262, 268, 272, 278, 282, 311, 312
Maupassant, Guy de 21, 22, 23, 32, 34, 37, 43, 44, 45, 46, 94, 313, 390
Mehring, Franz 31
Meinhold, Wilhelm 18
Meyer, Conrad Ferdinand 21, 372, 389
Michelangelo Buonarroti 334
Miller, Henry 250, 251
Milton, John 242
Molière (Jean Baptist Poquelin) 97, 98, 99, 280
Morante, Elsa 260, 328
Mörike, Eduard 369, 371, 372, 373, 388, 390, 391
Musil, Robert 226, 250
Mussolini, Benito 160, 183
Müller, Adam 340

N

Nadeau, Maurice 243
Nagy Frigyes 135
Napóleon Bonaparte I. 98, 103, 104, 117, 119, 137, 138, 141, 154, 156, 339
Nietzsche, Friedrich 13, 16, 97, 128, 129, 139, 142, 150, 164, 174, 190, 205, 258, 411, 412

NY

Nyekraszov, Viktor Platonovics 327

O

Ohnet, George 42
O'Neill, Eugene Gladstone 259, 260
Ossietzky, Carl von 142
Osztrovszkij, Alekszandr Nyikolajevics 247

P

Paul, Jean 406, 413
Platen, August von 148
Platón 93
Plehanov, Georgij Valentyionovics 30, 31
Proust, Marcel 112
Puskin, Alekszandr Szergejevics 18, 19, 23, 150, 195

R

Raabe, Wilhelm 46, 132, 162, 181, 279
Rabelais, François 189
Racine, Jean 358
Rathenau, Walter 135
Rehn, Ludwig 230
Reinhard gróf 153
Reynolds, Joshua 394
Richardson, Samuel 105
Robespierre, Maximilien-Marie-Isidore de 149, 189
Rolland, Romain 17, 212, 237
Rotschild-ház 107
Rousseau, Jean-Jacques 105, 141, 242, 335
Rötscher 363

S

Sainte-Beuve, Charles 5, 6, 8, 9, 10, 12, 14, 15, 19, 20
Saint-Just, Louis-Antoine-Léon 149
Sartre, Jean-Paul 177, 258, 265
Scharnhorst, Gerhard von 141
Schelling, Friedrich Wilhelm 128
Scheunert, Ulrich 334
Schiller, Friedrich Johann Christoph 96, 97, 98, 99, 126, 130, 131, 138, 148, 159, 162, 292, 303, 332, 333, 335, 345, 354, 361, 364, 365, 370, 373
Schlegel, Friedrich 388, 413
Schnitzler, Arthur 112, 262
Scholz, Wilhelm von 341, 342, 364
Schopenhauer, Arthur 97, 128, 129, 142, 150, 190, 225, 258
Schönberg, Arnold 168
Scott, Walter 6, 8, 10, 14, 15, 23, 25, 26, 27, 49, 176, 309, 310
Seghers, Anna 252
Shakespeare, William 15, 18, 19, 41, 95, 150, 191, 192, 205, 263, 299, 333, 334, 351, 398
Shaw, George Bernard 19, 174, 237
Shelley, Percy Bysshe 328
Slochower 155
Smollet, Tobias George 23
Solohov, Mihail 316
Spengler, Oswald 164
Spinoza, Baruch 168, 282, 283
Steele, Richard 26
Stein, Karl 141
Steinbeck, John 248
Stendhal (Henri Beyle) 32, 33, 38, 45, 59, 60, 61, 69, 74, 77, 78, 98, 103, 104, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 234, 238, 313, 315
Sterne, Laurence 393–419
Stifter, Adalbert 328
Storm, Theodor 139, 367–392
Stuart-dinasztia 25, 26
Strindberg, August 36, 174, 250, 420–430
Sue, Eugène 282
Swift, Jonathan 38, 42, 64, 65, 233, 413
Swinburne, Algernon Charles 365

SZ

Szabó Lőrinc 376
Szaltikov-Scsedrin, Mihail Jevgrafovics 233
Szokratész 201
Szolzsenyicin, Alekszandr Iszajevics 313–330
Szophoklész 263, 294, 334
Sztálin, Joszif Visszárionovics 301, 315, 316, 317, 319, 320, 326, 327, 328
Sztrahov, Nyikolaj Nyikolajevics 108
Szuvorin, Alekszej Szergejevics 115

T

Tagore, Rabindranath 102
Taine, Hippolyte Adolphe 14, 15, 119, 120
Thackeray, William Makepeace 23, 24, 25, 26, 27, 410
Tieck, Ludwig 407

Tolsztoj, Alekszej Nyikolajevics 316
Tolsztoj, Lev Nyikolajevics 27, 29–101, 109, 110, 111, 123, 127, 128, 130, 151, 152, 193, 194, 209, 234, 236, 238, 245, 248, 310, 322
Troeltsch 135
Turgenyev, Ivan Szergejevics 34, 35, 51, 94, 110

U

Uhlig, Helmuth 250, 251

V

Velasquez De Silva, Diego 393
Vermeer, Jan 393
Voltaire (François-Marie Arouet) 125

W

Wagner, Richard 13, 129, 136, 138, 150, 190
Warsinsky, Werner 264
Weber, Max 135
Whistler, James Abbott Mac Neill 393
Wolfe, Thomas 248, 261, 328
Woolf, Virginia 199, 228
Worringer, Wilhelm 262

Z

Zelter, Karl Friedrich 124
Zola, Émile 5, 12, 13, 16, 23, 27, 33, 34, 42, 43, 52, 53, 116–125, 235, 237, 293, 307, 313, 421, 427

Tartalom

Flaubert: *Salammbô* (Privatizálás, modernizálás és egzotizmus) 5
Tolsztoj és a realizmus fejlődése 29
Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij 102
A százéves Zola 116
Thomas Mann 126
A polgár nyomában 126
A modern művészet tragédiája 151
A játékosság és ami mögötte van 192
Franz Kafka vagy Thomas Mann? 224
Makarenko: *Az új ember kovácsa* 267
Szolzsenyicin: *Ivan Gyenyiszovics egy napja* 313
Függelék
Hebbel és a modern tragédia megalapozása 332
Theodor Storm 367
Beszélgetés Laurence Sterne-ről 393
August Strindberg 420
Tárgymutató 431
Névmutató 481

Lukács György: Világirodalom II.
Kiadja a Gondolat, a TIT Kiadója
Felelős kiadó a Gondolat Kiadó igazgatója
Felelős szerkesztő: Marx József
Műszaki vezető: Kálmán Emil
Műszaki szerkesztő: Károlyi Gábor
A borító és kötésterv Kálmán Emil munkája
Megjelent 5000 példányban,
30,75 (A/5) ív terjedelemben
Ez a könyv az MSZ 5601—59 és 5602—55 szabványok szerint készült

69.1337 — Athenaeum Nyomda, Budapest — Íves magasnyomás
Felelős vezető: Soproni Béla igazgató